



AKADEEMILISE KIRJANDUSÜHINGU TOIMETISED
PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ UNIVERSITAIRE DE LITTÉRATURE À TARTU

VII

JOHANNES SEMPER

ANDRÉ GIDE'I
STIILI STRUKTUUR

AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS:
LE STYLE D'ANDRÉ GIDE

TARTU 1929

AKADEEMILISE KIRJANDUSÜHINGU TOIMETISED
PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ UNIVERSITAIRE DE LITTÉRATURE À TARTU

JOHANNES SEMPER

ANDRÉ GIDE'I
STIILI STRUKTUUR

AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS:
LE STYLE D'ANDRÉ GIDE

TARTU 1929
AKADEEMILISE KIRJANDUSÜHINGU KIRJASTUS

Tarvitet A. Gide'i teoste väljaanded ja lühendused.

1. Le Retour de l'Enfant prodigue précédé de cinq autres traités : Traité du Narcisse, Tentative amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé. 2. éd. 1912. [*Six traités*].
2. Paludes. 8. éd. 1926. [*Pal.*].
3. Les Nourritures terrestres. 3. éd. 1907. [*Nourr. terr.*].
4. Le Prométhée mal enchaîné. Nouv. éd. 1925. [*Prom.*].
5. L'Immoraliste. Roman. 30. éd. 1924. [*Imm.*].
6. Saül. Drame en cinq actes. 5. éd. 1922. [*Saül*].
7. Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale. Nouv. éd., augmentée. 1913. [*Prét.*].
8. Amyntas. (Mopsus. — Feuilles de Route. De Biskra à Touggourt. Le Renoncement au Voyage). Nouv. éd. 1925. [*Am.*].
9. La Porte étroite. Roman. 50. éd. 1926. [*Porte étr.*].
10. Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale. 1909. [*N. Prét.*].
11. Isabelle. Récit. 17. éd. 1921. [*Isab.*].
12. Souvenirs de la Cour d'assises. 5. éd. 1927.
13. Les Caves du Vatican. Sotie. 40. éd. 1922. [*Caves*].
14. La Symphonie pastorale. 26. éd. 1925. [*Symph.*].
15. Corydon. Nouv. éd. 1924. [*Cor.*].
16. Si le grain ne meurt. I—III. Nouv. éd. 1924. [*Si le grain*].
17. Morceaux choisis. 9. éd. 1924. [*Choix*].
18. Numquid et tu? ... Écrits intimes. Collection publiée sous la direction de Ch. du Bos. 1926. [*Numquid*].
19. Dostoïevsky. Articles et Causeries. 1923. [*Dost.*].
20. Incidences. 14. éd. 1924. [*Inc.*].
21. Les Faux-Monnayeurs. Roman. 31. éd. 1925. [*Faux-Monn.*].
22. Voyage au Congo. 1927.
23. Journal des Faux-Monnayeurs. (Ajakirjas *La Nouvelle Revue Française* Nr. 155 ja 156. 1926.) [*Journ.*].
24. Feuilletts. Koguteoses: Les Contemporains: A. Gide. (Études. Portraits. Documents. Biographies.) [*Cont.*].
25. Le Retour du Tchad. 5. éd. 1928.
26. L'École des Femmes. 28. éd. 1929. [*École*].

I. Eelmärkmeid kirjanikust. Meetod.

Oma 60. eluaasta künnisele jõudnud André Gide, see muide loomult varjule hoiduv, võimupüüdetu kirjanik, on enesele kindlustand vastuvaidlematu ja jäädava koha prantsuse ja kogu euroopa kirjanikes. Ta teoste ilmumist pole kunagi saatnud populaarsust taotlev kõmu, ta raamatud on vastukaja leidnud esmalt ikka piirat ringis, kuid seda intensiivsem ja püsivam on olnud nende sugestiivsus. *Nourritures terrestres*, see filosoofilislüüriline, täis dūnaamikat ja mõtteid raamat, mille hilisemast mõjust noorsukku aimu annab kas või Roger Martin du Gard'i romaan *Les Thibault*, kus (III, 1, lhk. 20) kangelane Jacques entusiasmi ja ühtlasi hirmuga ütleb, et ta sõber teab selle raamatu pääst ja et see on „raamat, mis põletab käsi, kui seda lugeda“, see teos kutsus oma ilmumisel (1897) välja vaid kolm arvustust ning parem polnud lugu kahekümne aasta pärast, kui ilmus raamatu teine trükk.

Ometi A. Gide'i autoriteet peab olema nii tugev, et Henri Massis¹⁾ paneb kogu oma innu sellesse, et halvata tema mõju, mille leiab olevat äärmiselt kahjuliku. Ta võtab arvesse eeskätt Gide'i moraalse mõju, täpsemalt tema „immoralismi“: prantsuse katoolikliku moraali seisukohast see kirjanik on talle usku ja kombeid rüvetav ketser, veel enam, demonlik nähtus. Gide'ile polla satanism mingi kirjanduslik mood, nagu paljudele teistele, ta väärarvamisi ei saatvat vähimgi kahetsuse vari, küll aga uhkus ja trots, mis laskvat pattude andeksanni tunduda otse haavavana.

Ent seesama Massis ei saa salata Gide'i stiili tugevust ning ei vaidlegi vastu selle kirjaniku liig julgelt lausut väitele: „pean ennast tänapäev klassitsismi parimaks esindajaks“, niipalju kui ses lauses sõna „klassitsism“ puutub stiili, küll aga ta sõdib kõigest jõust vastu sellele enesetunnustusele, kuipalju sõna „klassitsism“ viitab moraalseile väärtusile.

„Ta taotleb küll meie keelt, meie ženiid, meie klassikalist ilukaanonit, kunsti, mis mõistab jätta targu muist ütleмата, selle tagasihoidlikkust, häbelikkust ja moraalseid omadusi, kuid sellest kõigest

1) Henri Massis. Jugements. 2. série. 15. éd. 1924.

ta innustub vaid selleks, et hävitada arusaamist elust, mõistusest, tarkusest, hingesuurusest ja pühadusest, millede meeleliseks emanatsiooniks nad on. Klassikaline kunst — jaa, kuid mitte klassikaline inimene¹⁾.

Massis'i etteheited A. Gide'ile käivad kirjaniku moraalse suuna kohta, mis tõesti hästi kokku ei sobi prantsuse traditsiooniliseks kivenend kõlbluse ja usu vaadetega. Mõistagi seda ägedam on panetand katoliiklaste vasturünnak, mida võluvamalt ja isegi traditsioonipärasemalt protestantlik autor oma sihte ja vaateid sõnusse seab.

Nõnda siis, isegi ägedaim Gide'i vastane ei vaidle vastu meie autori stiililisile voorusile, kuigi ta ette heidab siin-sääl ta teoste igavust, abstraktsust ja piiratust.

Viimaseid ebavoorusi on eriti rõhutanud teine Gide'i vastane, Henri Béraud, kes oma alaliste kordamistega, et Gide on igav kirjanik, tõi viimasele koguni laiema populaarsuse. Ta süüdistab sõnastiililiselt veatuks ja eeskujuliseks peetud Gide'i keelelistes lohakustes ja vigades. Ta tunnustab oma kõneluses Fr. Lefèvre'iga²⁾, et on põgusal lugemisel Gide'i pääteoseis ära märkind kaheksa barbarismi, kümme süntaksi viga, kaks väärtõlgitsust, mitu amfibooliat, lisaks veel õigekeelsuse ja õigekirja vigu, ülearuste „pas“ ja „point“ide tarvitamist ja mitu pleonasmi! Siis tarvitavat Gide mitmel kohal veel vale vormi *malgré que*³⁾ (nii *Six traités*, 204: „Ah! malgré que le fils aîné vous souffle, père, puissé-je entendre votre voix!“) jne. Sellased vääratuste konstateeringud ei suuda muidugi palju Gide'i väärtusi kõigutada ja ainult etteheitja enese piirat arusaamisest võib kõnelda ta väide, nagu oleks täiesti mõttetu öelda „au sud-est de son oreille gauche“: iroonilis-humoristliku põhitooniga kirjutet *Caves du Vatican*'is on sarnane figuur enam kui kohane, päälegi see on küllalt selge.

Kahe suurima Gide'i vaenlase arvamisele lisan siin juure veel ultraroyalistliku ja katoliikliku Léon Daudet vaate, kes kogu XIX sajandi nimetand „stupide“iks ja kes säält tahaks tunnustada ainult kolme-nelja kirjanikku. Tema, kellele Gide'i liberalism ja protestantism peaks olema täiesti eemaletõugatav, asetab ta siiski prantsuse kirjanikkude esimesse ritta, kui otsustada ühe artikli järele ajalehes *Action Française*, mida mainib Georges Gabory oma väikeses brošüüris A. Gide'i teoste üle⁴⁾.

1) H. Massis'i sõrendus (lhk. 52).

2) Fr. Lefèvre. Une heure avec... 1 série, 51.

3) Seda *malgré que* tarvitab Gide täiesti teadlikult, nagu Proust ja Barres'ki. (v. Inc. 71).

4) Georges Gabory. André Gide. Son œuvre. Paris, 1924. Lhk. 17.

Olen esitand siin mõningaid arvustajaid, kes meelsuselt ja laadilt kuuluvad Gide'ile vaenulikku või kaugesse laagri, üldiselt aga peetakse seda kirjanikku viimase aja prantsuse kirjanduse tähtsamaks kujuk, „teerajajaks“, nagu teda nimetab E. R. Curtius, „oma sugupõlve esimeseks proosakirjanikuks“ (R. Lalou) jne.

Kui sajandipikkused pärimused on suutnud enam-vähem kindlaks määrata prantsuse vaimu laadi ning kui meie prantsuse kirjanduses ikka leiame vaimu ja vormi esilolu, mõistuse ja selguse kõrgemalt hindamist tundmusest ja ebamäärasest väljendusest, siis Gide oma tugeva mõttekultuuriga, eriti aga vahel otse kuivuseni küündiva täpse, pretsiisi sõnastusviisiga mahub ilusasti põlisesse prantsuse traditsiooni. Mis aga selle kirjaniku välja viib tavalistest traditsioonidest, on see, et klassikalise sõnastuse all viskleb prantslasile võõras faustlik-rahutu, romantiline hing, kelle püüded ja tungid siin-sääl suudavad läbi murda isegi stiilitõkkeist, nagu me hiljem võime konstateerida eriti kompositsiooni alal. See on sügavalt individuaalne, alatasa kääriv, vastuoludes elav ja vastuolusid armastav vaim. Võitlusest revolteeriva sisemuse ja traditsioonipärase koore vahel sünnib kirjaniku muutlik stiil, ta žanride mitmekesisus, ta sisemise arengu sakiline joon, mille jälgimine ei paku üksi vaimlist naudingut, vaid ka ohtrat materjali stiilianalüüsile.

Ent enne kui asuda ta stiili eritlemisele, annan siin lühikese ülevaate kirjanikust ja ta toodangust, niipalju kui see vajalik on orienteerumiseks, samuti esitan pääjooned meetodist, millega katsun analüüsida kirjaniku stiili ja kindlaks teha selle struktuuri.

Gide on kujutand oma noorpõlve elu otse Rousseau *Pihtimuste* avalikkusega oma memuaarides *Si le grain ne meurt*. Lähtekohaks see raamat ja arvestades veel kaasaeglaste laialipillat märkmeid ja mälestusi, võime mõned üldjooned tõmmata kirjaniku elust ja loominguks.

André Gide sündis Pariisis 22. novembril 1869. Ta isa oli pärit lõunast (Uzès'ist), ema põhjast (Normandiast). „Kuhu tahate, härra Barrès, et peaksin juurduma?“ küsib ta, arvustades Barrès'i *Déracinés*'id ja ta juurdumisteooriat, ning vastab siis: „Nii olengi siis enda osaks valind — rändamise.“ (*Prét.* 5.) Ja tõesti, pole vist olemas teist kirjanikku, kes nii kärsitu oleks vahetama oma asukohti. Ta teosedki, mille suure osa moodustavad märkmed päevikuisse, sisaldavad nii palju kohavahetusi, et lugejalgi on raske juurduda mõnesse rahulikku lehekülge. Ning ta sõbrad tunnustavad ühemeelselt (v. *Cont.*): kui lähed teda otsima ta Pariisi lähedasest kodust Morency's, siis öeldakse, et ta on läind kuhugi Aafrikasse; arvad sa tema olevat kuskil Kongos, siis ta koputab äkki su ukse pihta. Võib-olla põhja-

prantslanna ja lõunaprantslase veresegu on talle annud dialektilise vaimu, mis ulatub isegi ta stiilisugemeteni. Ta taotseb näidata igavesi vastuolusid eneses, jah, ta isegi armastab neid ja asetab nähtavasti tahtliku enesekarakteristikana oma valit päätükkide ette motoks: „Les extrêmes me touchent.“ (*Choix*). Mis ime, kui rändamiskirg iseloomustab ta hinge- ja vaimustruktuuri: küjunend vaated, printsiibid, truudus, püsivus ja muud sellased väärtused pole tema silmis kuigi suuriks voorusiks, nagu näeme allpool.

Ta lapsepõlv veetus kodu ja pansionide valju režiimi all, päälegi valitses kodus äärmiselt puritaanlik vaim, mis tegi ta araks ja pisut eluvõõraks. Ei saa jätta mainimata tugevat usulist kasvatust, mis oli kõige varasemas lapseas katoliikliku ilmega (onu tõttu), hiljem aga Kalvini vaimus. Tõsi küll, ema isa oli katoliiklane, kuid muidu valitsesid nii ema- kui isapoolses perekonnas tugevad protestantlikud traditsioonid ning sugulaste hulgas leidus pastoreidki. See pole jäänd mõjuta André Gide'igi, ja nagu allpool näeme, usu- ja moraalküsimused on ta teoste keskküsimused, ta jutustistes esinevad tihti pastoriperekonnad, Piibli salmid on kinnislauseina löödud ta silmi ette, et ta juurdleks nende kallal ja otsiks neile eluvastavalt sisu, Vana Testamendi laulude rütm heliseb vastu ta lüürilisemaist lehekülgedest nagu Claudelilgi.

Noorpõlve elu veetus nagu haiglates poolunes, *kõva järelvalve halvas vabamad liigutused, ning nõnda allasurut ja kokkupigistat instinktielu omandas veidi vildaka väljapääsu. Puberteetliku kääringu ajal hing ei saand kuhugi fikseeruda, ihad ei kandund (arvatavasti tugeva ema-imaago sugestiooni tõttu) kindlasse isikusse, uudishimu, huvi ja armastus teise sugupoole vastu ei julgend välja sirguda kaugemale kui oma sugulaseni, onutütre Emmanuèle'ini, kellega hiljem ka abiellus. Kuna isa varsti suri, jäi noor poiss ainuüksi ema valitseda, kes oli nii puritaanlik, et oma poega kuni 16. aastani ei luband isa raamatukogu juure, vaid valis ise talle lugemismaterjali.

Ses umbses õhus tärkas janu poesia ja usuküsimuste vastu. Tutvus elurõõmsa, tugeva ja ühtlasi kunstihingelise Pierre Louys'iga Ecole Alsacienne'is andis talle tõuke kirja panna oma sisemisi käärimisi, eriti aga platoonilist armastust Emmanuèle'i vastu. Nõnda ta hakkas kirjutama päevikmärgete näol oma esimest raamatut *Cahiers d'André Walter*, mis ilmuski anonüümsena ja „pärastrumase teosena“ a. 1891. Esikteosena see raamat oli küllalt huvitav ja algupärane ning sümbolistide ringides tunti kohe uudishimu autori vastu.¹⁾

1) Kahjuks see raamat pole kättesaadav: alguses ta ilmus vaid paarissajas eksemplaris ja teiskordselt trükituna 1925 a. „Médecins Bibliophiles“ide väljaandena

Kui Gide varsti päale raamatu ilmumist ligi pääsis koosviibimistele Mallarmé juures, oli ta noorima osavõtjana arg ja sõnaaher, kuid sümbolistide estetistlikust triiphoonest nakkasid temassegi umbsuse ja ebamäärasuse pisilased. Tõsi küll, need omadused olid eona juba enne ta hinges. Ja ka muidu ta jäi ses sugereerivas õhkkonnas küllalt veel iseseisvaks, nii säilis temas sissejuurdunud puhta muusika austamine, sellal kui Mallarmé ringis teised kõik olid tulised Wagneri kummardajad. Siin, maailmast kunsti pühasse paika taandunute hulgas, oli soodus pind individualismi arenemisele. Koos F. Hérold'i, P. Quilard'i, B. Lazare'iga ja teistega ta hakkab ümber hindama autoriteete, kombeid, isegi oma vanemaid ja kodu. Enne Nietzsche lugemist väideti sääli juba, et polegi olemas üldist, kõikjal maksvat moraali, et väärt on ainult isiklik moraal ja et igalühel on elus mängida oma osa. Sel Gide'i ilmavaate murrangu-järgul hakkas veetlema kujutelm inimese totaalsusest, avatlema mitte ainult see, mis on lubat, vaid ka see, mis on kõlvatuna hüljat, tume instinktielu, kired. Katsuti asuda teispoole hääd ja kurja, küsiti, milline Jumal keelab inimest elamast oma loomu järele, nii kuidas selle on kaasa määrand saatus (*Si le grain III*, 49).

Varsti päale esikteose ilmus Gide'ilt sümbolismi teooriat oma-moodi väljendav „traktaat“ *Le Traité du Narcisse*, kus tavaliste sümbolite abil katsuti illustreerida platonistlikku elukäsitust: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Samast sümbolistlikust taimelavast on pärit ka *Les Poésies d'André Walter* (1892), *Voyage d'Urien* (1893) ja *La Tentative amoureuse* (1893). Eelviimane teos pidi alguses kandma pealkirja *Voyage au Spitzberg* ja see liigrealistlik nimetus, mille taga võis aimata üsna harilikku reisikirjeldust, heidutas ära Mallarmé, kes alles siis sai rahu tagasi, kui nägi, et selles on tegemist fiktiivse reisiga „Pateetilisele Ookeanile“.

Mallarmé'l oli põhjust olla rahutu: tõeline teekond Pariisist välja viiski A. Gide'i eemale sümbolistide umbseist kambreist. Oma esimese reisi aegu Alžeeriasse (1893) sünnib haiglases kirjanikus mingi murrang: kaua allasurut kired murravad hoolimatult teed, tekivad eriskummalised armuseiklused araablasist poistega, kogu keha, hing ja vaim elab läbi mingit ärkamist ja sellega kaasaskäivat entusiasmi. Kirjanik tuleb tagasi Euroopasse kui vastsündinu, kui see, kes tunneb eneses midagi suurt ja tähtsat ning on seda kuulama jäänd joobnuna. Kuid Pariisis ta leiab eest endiselt sumbund õhuga salongid. Keegi ei hooli tema

ka ainult 275 nummerdet ja ettetellit eksemplaris. Allpool seda teost käsitletes olen sunnit piirduma katketega, mis ilmusid *Morceaux choisis*'s, ja märgete ning tsitaatidega Gide'i puhul kirjutet artikleis.

suurest entusiasmist ega lahtimurdumisest elule, virruna vahutavast lüristmist, mida ta hiljem kirja paneb raamatuks *Les Nourritures terrestres* (1897). Seekord ta kirjutab reaktsioonina salongide lämmitava õhu vastu satiirilise *Paludes* (1895). *Nourr.* tähendas juba avalikku irdumist sümbolistide ringist, sest Gide'i oli hakand rohkem huvitama elu ise kui hermeetiliselt sulet kunst. Selle teosega ta sai teatud määral reetjaks sümbolistidele, kuigi talle eluks ajaks külge jäi mõni selle kooli iseloomulik joon. Seda sümbolismi tundub veel hiljem kirjutet „traktaatides“, nii *El Hadj'*is ja *Philoctète'*is (1899), samuti draamades *Le Roi Candaule* (1901) ja *Saül* (1903).

Veel mitu rännakut teeb kirjanik hiljem Alžeeriasse ja Tunisi: nende reiside tugevad muljed ja mõtiskelud korduvad hiljemgi sagemetena paljudes ta töödes. Olgu siin mainit eeskätt ta reisimärkmik *Amyntas* (1903), mille lüüriline osa (*Mopsus*) laadilt liitub *Nourritures terr.'iga*.

Gide'i autobiograafilised märkmed (*Si le grain*) ulatuvad ta ema surmani ja ta abiellumiseni Emmanuèle'iga. Järgnevast elust pole tänini avaldet kuigi palju andmeid. Üldiselt on teada vaid kirjaniku eemalhoid avalikust elust, igasugu intervjuudest jne. Mõnda aega (1912 a.) ta oli Rouen'i vannutat meeste kohtus kohtunik, mis talle juhust andis kirja panna oma muljeid ja sooviavaldusi kohtu kohta raamatus *Souvenirs de la Cour d'assise* (1914). Sõja ajal ta töötas prantsus-belgia abiandmise komitees, hoidudes eemale igasuguseist mõtteavaldusist sõja poolt või vastu. Suurima teekonna ta võttis ette 1925 a. suvel Kongosse, käis selle maa põhjalikult läbi suurelt osalt jalgsi, ligikaudu paari aasta kestes, mille tulemuseks on ta *Voyage au Congo* (1927) ja *Retour du Tchad* (1928).

Gide'i jutustaja-annet, samuti ta psühholoogilise analüüsi võimet märgivad järgmised teosed: *Immoraliste* (1902), milles veel liig palju autobiograafilisi sugemeid; *Porte étroite* (1909), milles on jälit askeesi armastuses; siis *Isabelle* (1911), *Symphonie pastorale* (1919) ja *L'Ecole des Femmes* (1929), kõik kaustalt väikesed teosed, kuid sisuküllased ja intensiivsed napis väljenduses. *Paludes'*i satiirilist joont jätkab vallatuvormiline *Le Prométhée mal enchaîné* (1899) ja *Les Caves du Vatican* (1914), segu seiklus- ja satiirilisest romaanist. Piiblikliku tooni ja ainega, ühtlasi sümbolismi pärimusi jätkav on *Le Retour de l'Enfant prodigue* (1907), mis gide'iliku tõlgitsuse annab kadund poja motiivile, ja dramaatilises vormis kirjutet *Bethsabé* (1912).

Kuna Gide'i senimainit proosateoseist mõned võiksid julgesti kanda romaani nime (nii psühholoogilise romaani jälgedes käiv *Porte étroite* ja satiiriline *Les Caves du Vatican*), tahab kirjanik siiski nimetuse „romaan“ säilitada ainult ühele oma teosele *Les Faux-Monnayeurs*

(1926), mis nii suuruselt kui sisu külluselt ületab kõik teised ta teosed. Gide'i mõtteis mõlkus ammu juba „puhta romaani“ idee: see kirjandusliik ei pidand eneses sisaldama midagi ülearust ega toitu saama teistelt žanridelt saadud lisandusist. Kui võrra see romaani ideaal kehastuse on leidnud *Les Faux-Monnayeurs*'is, näeme allpool.

Ilukirjandusliku tegevuse kõrval A. Gide on kogu aeg hoolsasti viljeldand ka kirjanduse arvustust, tungides talle omase haruldase painduvusega võõraisse teoseisse ja valgustades reljeefselt nende varjat isepärasusi, või astudes poleemikasse kirjandusteoreetilisis ja üldkultuurilisis küsimusis liig ägedate klassitsistidega, „juurdumisteoretikutega“, natsionalistidega, andes omapoolseid seletusi Euroopa kultuuri probleemidele, mille kõige tõttu ta sõnu jälitakse tähelepanelikult ka teispool Prantsusmaa piire. Kirjanduskriitilised, kunsti ja kultuuri küsimusi käsitlevad artiklid on kogut raamatuisse: *Prétextes* (1903), *Nouveaux Prétextes* (1911), *Dostoïevsky* (1923), *Incidences* (1924) ja piirat eksemplarides ilmund *Caractères*'idesse (1925). Kui siia juure lisame neli dialoogi homoseksuaalse armastuse kohta, päälkirjaga *Corydon* (1920), autobiograafilise teose *Si le grain ne meurt* (1924), piirat arvul ilmund päevikukujulised mõttemõlgutused Kristuse õpetuse üle *Numquid et tu* (1922), *Faux-Monnayeurs*'i kirjutamis-aegse päeviku *Journal des Faux-Monnayeurs* (1926), mis väga huvitavat materjali annab ka meie stiili ja kompositsiooni vaatlusile, ja veel mõned leheküljed teoses *Morceaux choisis* ja koguteoses *Les Contemporains: André Gide* (Ihk. 17—41), siis oleme nimetand kõik tänini ilmund enam-vähem väärtuslikud Gide'i tooted.

Järgneval eritlusel võtan vaatlusele eeskätt A. Gide'i „ilukirjanduslikud“ teosed, kuna ta kriitiline toodang tuleb arvesse ainult niipalju, kui see aitab valgustada üht või teist momenti autori stiilis ja üldse kunstikäsituses. Ses mõttes on eriti väärt *Journal des Faux-Monnayeurs*, *Dostoïevsky* ja *Si le grain ne meurt*.

Iga kirjanik eelistab ühtesid kujundusvõtteid ja hülgab teisi. Ühed vastavad enam autori hingelaadile, on otse orgaaniliselt seotud temaga, teised on võõrad ja jäävad võõraks, häält tahtmisel võidakse neid küll omandada, kuid sama kergelt jälle maha jätta. Iga ajajärk, iga kirjanduslik vool toob kaasa teatud arvu oma kujundusvõtteid ja üksikul kirjanikul on vabadus nende piirides valida, ilma et see sünnitaks vastuseismist või võõrastust. Kui aga mõni kirjanik avardab oma isiklikud võtted liig suureks, tarvitab rõhutatult individuaalset lauseehitust, leiutab koguni uued žanrid, asetab kas või vahemärgid teisiti kui see fikseerit seni, siis varitseb ta töid sotsiaalsest ringkäigust väljajäämise hädasoht, mis veel ei tähenda seda, et kirjanik ülepää ei tohiks tarvitada individuaalset stiili. Ent individuaalsus ei tarvitse

avalduda ainult iseäratsuses, vaid juba selles, milliseid kujundusvõtteid valitakse olemasolevate hulgast. Sellepärast võib julgesti kõnelda kirjaniku individuaalsest stiilist ka säääl, kus esimesel vaatlisel kõik näib olevat koguni šablooniline. Stiilianalüüs võib päeva-valgele tuua üksikasju, mis muidusel teose lugemisel vahest jäävad tähelepanemata. Eriti väärtuslikuks osutuvad mõned sõnastusvõtete pisisasjad säääl, kus neid kirjanik tarvitab täiesti teadvusetult või koguni oma tahtmise kiuste. Nende, teadliku tahte kontrolli alt väljalibisevate väikenähte kaudu saame kõige kiiremini kirjaniku tõelise palge juure, õpime tundma ka selle autori siirast loomu, kes püüab end kõigiti maskeerida või oma kunstiteosega taotella täielist objektiivsust. Kui kuskilt otsida kirjaniku stiili, s. o. ta ühtlast struktuuri, siis just säält, kus ta maski tagant vastu vilksatab reaalne pale. Seepärast pole väike tähtsus pisemailgi statistilisel konstateeringuil stiili alal, mis aitavad kindlaks teha mõnda võib-olla isegi mitte aimatavat seadusepärasust kirjaniku toodangus. Analüüsi kõrval saab paratamatuks kokkuvõtt, süntees: alles ühenduses mingi suurema väljavaatega omandab stiilianalüüs oma mõtte. Sest see pole ainult mäng pisisasjadega, eritlus eritluse pärast, vaid eeskätt tõendiste korjamine mingile intuit-siooni teel varemini tabat hüpoteesile, mis kas saab endale põhjendat aluse või puruneb.

Stiilianalüüsi pääsemeks on muidugi teos ise. Objektiivselt-vastuvaidlematult kirjanduslik teos on olemas ainult silmale, kuid alles siis, kui ta lugejas hakkab elama, sünnitades esteetilisi elamusi, pan-nes liikuma vaimu ja hinge mitmes suunas, saab ta endale mõtte. Teiste sõnadega, luulekunsti teos on abstraheerituna oma loojast ja lugejast ainult märk, mis mõtte saab alles lugeja kaudu. Seepärast ei saa teost võtta täiesti eraldetuna lugeja teadvusest (ja ka alateadvusest). Lugeja reaktsioon teosele on aga väga muutlik: elamus, mida äratav kunstiteos, võib kõikuda täielise arusaamatuse ja — täie-lise arusaamise, nautimise ülemäära vahel. Kui nüüd luulekunsti teos realiseerub lugeja ajus, siis peab stiilianalüüs eeldama niisugust, kas või fiktiivset lugejat, kes teosest ammutab kõik, mis säält üldse saab ammutada. S. o., ei tohi meil tegemist olla pääliskaudse lugejaga ehk isikuga, kes teosele ei saagi sisse elada või kelle fantaasia sootuks eemale viib loetavast tekstist, vaid isikuga, kelle hinge struktuur peab võima-likult sarnane olema autori omaga või kes vähemalt on nii paindlik, et suudab vastuvaidlematult kaasa tunda autori hingelise tüübiga.

Alles niisugune elamus eelduseks, vormub vastuvõtjas teos uuesti, kuid mitte enam palja märgina, vaid elava struktuurina, milles maha on pudenend kõik juhuslik, aktsidentne, ja jäänd olemuslik. Ideaalne vastuvõtja oleks see, kes tabaks õieti nii hästi autori tahte,

kui ka selle osa, mis loojalt on teadvusetult teosesse kantud. Stiili analüüsija peab enne muud katsuma ligidale jõuda sellele vastuvõtja-ideaalile, alles siis ta saab õieti järele konstrueerida teost, mida ta vaatleb, alles siis sünnib — objektiivne kunstiteos.

Objektiivsuse tuhinas unustetakse sagedasti ära, et üksik märk saab mõtte alles ses ümbersulatamise-vormimise protsessis. Hoopis väär on vaade, nagu peaks kunstiteost täiesti eraldetama loojast ja ta muust toodangust, pandama luubi alla, et saada lavale laotada kõik selle vedrud ja rattakesed. Kuna, nagu eelpool seletet, kunstiteos saab objektiivseks ainult läbi subjektiivse elamuse, siis pole sugugi ükskõik, kui suurel määral vastuvõtja ja taaslooja teost ja ta elemente mõistab. Ideaalne vastuvõtja ja teose rekonstrueerija peaks täiuslikult mõistma kõiki teose elemente, mitte ainult, kui palju need mõtte saavad teosest kui tervikust, vaid ka autori teiste teoste vastukajast ja mujalt. Nii-sugune ideaal on muidugi kättesaamatu, ligineda sellele aga võib enam või vähem. Ja just need, kes tahavad visalt piirduda ainult teose enesega, abstraherides seda täielikult teistest teostest ja loojast, kaugenevad sest ideaalist. Ei saa ju salata, et arusaamine teose elementidest saab suuremaks ja sügavamaks siis, kui selgituseks appi tuuakse sama autori teised tooted, ta loomingu üldine laad ning muudki tingimused, mis soodustavad kunstitööde mõistmist.

Kui Fiedler, Hildebrand, Wölfflin katsusid üles seada mingid objektiivsed kunsti väärtusmõisted ja kui nende järel nüüd Dessoir, Utitz ja teised eriti rõhutavad kunstiteost objektiivse uurimus-objektina, siis on see püüd pärit juba ammuhest tarbest välja pääseda psühholoogilisest vaatlusviisist, mis kuidagi lähemale ei vii väärtusprobleemidele ja suured lüngad jätab arusaamisse kunsti olemusest. Ent nendegi kunstiteadlaste kontseptsioonides ja fenomenoloogiliste kirjandusteadlaste valemeis on ikka olemas suur süntees, tahe üksikasjust tulla kaugete kokkuvõteten, ja tung mõista võimalikult mitte ainult teost kui konkreetset nähet, vaid ka seda, mis on selle taga, vaimu, kõrgemaid väärtusi, selle laadi, struktuuri (nimetetagu siin kas või F. Strichi oma klassika — romantika antinoomiatega: tasakaal — muutus, olevikutunne — igatsus, suletus — dissonants, loobumus — titaansus, eesmärk — kaugus jne.).

Kui aga seesama tung objektiivsuse järele läheb nii kaugemale, et kunstiteose uurimisel ei taheta teadagi materjalist, mida võiks arusaamiseks teosest anda kas või kirjaniku isik, siis on see juba tarbetu liialdus. Siis varitseb hädaoht asuda kirjandustootega umbes samasugusesse vahekorda, nagu see on iseloomulik primitiivsele lugejale, kes kunagi pole huvitet autorist ega sellest, mis voolu teos kuulub, kui suure väärtusega see on kirjandusajalooliselt jne., vaid kes suhtub

teosesse vahenditult. Niisugune kunstinautija on risti vastand eelpool mainit ideaalsele lugejale, kelle kunstinautimine on komplitseerit ja kes teosest katsub ammutada kõike, mis sääl iganes võib sees olla, kasutades seejuures kõiki teadmisi ja arusaamist elementidest ning võttes arvesse ka koordinaate, millega teos on fikseerit kindlasse paika teiste kirjandustoodete seas.

Kui nüüd analüüsi esemeks ei võeta üksik teos, vaid ühe kirjaniku kogu toodang, nagu käesoleval korral, siis muutub käsitusviis ise seevõrra, et tulemus ei tohiks olla mehaaniliselt saadud summa üksikute teoste analüüsist, vaid vaatluse esikohale nihkuvad eriti niisugused momendid, mis iseloomulikud on kogu toodangule ja mis muidu üksikus teoses vahest võivad koguni jääda kahe silma vahele.

Ei tule samaks pidada ega ära segada kirjaniku reaalsel isikut ja ta looja-isikut. Esimene on huvitav kirjandusteadusele ainult niipalju, kui ta materjali annab looja-isiku rekonstrueerimiseks. Vahel nad langevad enam-vähem ühte (titaanlik autor on vahel titaanlik ka tegelikus elus), kuid enamasti on siin tegemist väga keerulise suhtumisega, milles suurt osa mängivad allasurut tungid, rahuldamatus, inferioorsustunne ja muud alateadvuse nähted, mida aga üldiselt veel vähe ses ühenduses uurit. Nagu üksik teos objektiivseks rekonstrueerub läbi ideaalse lugeja elamuse, nõnda on kogu toodangu ja selle loojaga. Toodangu stiili analüüs omandab mõtte siis, kui see ühendusse seatakse „looja“ hinge struktuuriga, mida muidugi võib aimata juba ühegi teose lugemisel, kuid mis analüüsimisel kujuneb järjest reljeefsemaks. Stiiliuurimus peab iseloomulikke jooni otsides taotlema ühtlust, mis annab individuaalsusele kuju, hoiab seda koos ja seab seda teiste vastu. Mõistes kogu toodangu stiililist struktuuri, s. o. sääl esinevate kujundusvõtete laadi, samuti mõistes looja tüüpi, hakkame hoopis teisiti aru saama igast üksikust teosest: see ei seisa enam eraldi, vaid saab liikmeks suuremas vaimlises organismis.

Kõneldes stiilist ma ei käsita seda sõna kitsamas, vaid laiemas mõttes, s. o. stiili alla ei kuulu üksi sõnastusviis, vaid ka kujude järjestamine kunstiliseks üksuseks, nii siis ka kompositsioon. Veelgi enam, kirjaniku kujundamisprotsess algab juba väljalõigete tegemisega oma elamuse küllusest: juba ühe või teise aine valikus avaldub kujunduse stiil. Tahaksin siin eriti rõhutada osa, mis temaatilises kompositsioonis on ülisuure tähtsusega, nimelt kirjaniku püsivad motiivid. Neil kindlatuumalisil temaatilisel üksusel, mis näivad tihedalt seotud olevat autori alateadvusega ja mis vahel visalt püsivad kinnisideedena toodangu algusest lõpuni, pole eriline kaal üksi kirjaniku ideoloogia hindamisel, vaid ka stiili uurimisel. Need on enamasti tüüpiliseks kujunend mõtte ja tunde kompleksid, vahel koguni konkreetseid, lahu-

tamatult ühtepõimund kujutelmad, mis loomingu kestes tahtmatult vahele vilksatavad ja kujundamist paiguti isegi juhivad. Kui ühe kirjaniku palet tahetakse kindlaks määrata selle järele, kuidas ta sõnu kunstipäraselt korraldab, s. o. mislaadi sõnatagavara ta tarvitab, milliseid kõne- ja lausefiguure eelistab, missugust kõlalist mõju taotleb, mis kompositsiooniliste võtetega üles ehitab oma teose, siis aitavad ta individuaalsust veelgi enam jumeštada ta püsivad motiivid, sest need pole nii vabatahtlikud kui teised stiilivõtted, vaid enam orgaanilised nähted. Jutustava teose faabula näit. võib olla juhuslik, kuna sellesse paratamatult põimund püsivad motiivid pole seda mitte. Võib koguni öelda, et kinnismotiivid mõjutavad tugevasti (teadlikult või alateadlikult) faabula leidu ja selle kujunemist: valmiskujud hinges tõukavad elamuste salvest seda või teist valima, välja lõikama, ümber painutama. Nii hästi loomispühholoogiliselt vaadatuna, kui ka stiili struktuuri ehk kunstikujundusviiside kindlakstegemisel on korduvalt esinevail motiividel määratu tähtsus. A. Gide'il pole neid kinniskujutelmi küll liiga palju, kuid seda visamad nad on püsima läbi kogu ta toodangu.

Ka ühe või teise kirjandusliigi eelistus on sümptoomlik. Dünamiilise elutundega kirjanik eelistab lüürilist või dramaatilist žanri, vaatleva iseloomuga — eepilist. Ja see, kes sisemiselt on täis lahkkelisid, kes otsib ja eelistab otsimist leidmisele, liikumist ja rahutust tasakaalule, võib isegi žanride valikusse üle tuua selle rahutuse. Võib kujutella kirjanikku, kes lõplikku rahu ei leia üheski kirjandusliigis, kes need liigid segi paiskab, turvudes oma arenemises kord ühte, kord teise, otsides alati parajamat vormi, kuhu end mahutada, seejuures ise kuhugi lõplikult mahtumata.

Niisugune on näit. A. Gide. Ta käib läbi kõik kirjandusliigid, teda ei rahulda aga ükski neist. Ta kannab vahel lüürika tunnused üle dramaatilisse žanri ja ümberpöörduvalt, ta loob koguni iseäralise, „sümbolistliku traktaadi“ vormi, mis on segu jutustavast ja lüürlisest žanrist tugevate filosoofilise harutluse lisandustega. Ta loob isemoodi žanri „sotie“, millest pikemalt allpool. Ja viimaks ta katsub ligineda „puhtale romaanile“, mis sisaldaks ainult romaanlikku elementi. Kuid üldiselt ta kärsitu hingelaad avaldub väljarabelemises kõigist vormidest. Ta teoseid on seetõttu raske liigitadagi: igaüks neist kipub välja tavalisest žanrist. Ja ses rubritseerimattuses eneses juba avaldub üks ta stiili pale.

Kuid individuaalne stiil ilmestub veelgi jumeškamalt selles, kuidas kord valit aine korrastub süžeeks, kuidas ja millises järjekorras kirjanik üksikuid motiive teineteisega ühte põimib, mil moel ta loob ja vahetab situatsioone, kuidas karakteriseerib üksikuid tegelasi, millises tem-

pos arendab tegevust, mis laadi on ta motivatsioonid, ühe sõnaga, milliseid kompositsiooni-võtteid tarvitab kirjanik.

Lõpuks pole sugugi vähem tähtis kirjaniku sõnastusstiil: kui suurel määral ta tarvitab figuure ja milliseid, kas ta eelistab konkreetseid kujusid või abstraktseid mõisteid, kas ta konkreetseid kujutelmad on nägelist või kuulmelist laadi, kas pakitseb sisu lauses ja tahab säält välja tungida või on sõnastus sisule sobivaks valemiks, milline rütmiline tunne saadab lauset, mis laadi on sõnastik jne.

Kõiki neid külg aitab kindlaks teha teoste üksikasjalisem analüüs. Seejuures võime sattuda seadusepärasusele, mida alguses ei teadnud vahest aimatagi. Üksikuist stiilianalüüsi sugemeist saame nõnda küllalt materjali, et selgitada kirjaniku stiili struktuuri.

Ent kirjaniku stiil ei tarvitse olla liikumatu, selle tunnused võivad vahelduda noorpõlvest vanaeani. Tuleb vahet teha kahe seiga vahel. Esiteks kirjaniku kõigis teoseis on ikka mõni tunnus, mis jääb püsima algusest lõpuni. Nõnda võime Gide'igi juures konstateerida mõnda motiivi, mõnda kompositsiooni- või sõnastusvõtet, mis säilib läbi kogu ta toodangu. Teiseks näeme, kuidas mõned võtted teisenevad, täienevad või kaovad ajajooksul jäljetult, et anda maad teistsuguseile. Kuna Gide ühel ja samal ajal viljeldab mitut kirjandusliiki, näiteks jutustust, reisimärkmeid, kriitikat, siis on võimalik kindlaks teha ka seda, millises žanris kirjanik osutab kõige enam püsivust ja ühtlast ilmet, millises aga arenemist või rabelemist edastagasi.

Nõnda ligneme mitmelt teelt ühisele sõlmpunktile. Nõnda saame analüüsi mitmeharulised tulemused ühte viia kirjaniku üldise stiili kindlakstegemiseks, mis osutab ühtlasi ka tema vaimu ja hinge struktuuri.

II. Motiivistik.

Gide'il on terve rida kinnismotiive, mis tagasi tulevad peaaegu kõigis ta töödes. Vähe ligemalt vaadeldes näeme kergesti, et need kinnismotiivid keerlevad ikka ühe ja sama koha ümber, mille all võib aimata allikat ennast. Ja see on autori *m i n a*. Mina ja mitte-mina suhtumusist voolab välja suur hulk konkreetseid motiive kui ojakesi. Siit allikast on pärit ka mina-vormi ohter tarvitamine teoseis, millest aga pikemalt juttu järgmises peatükis. Mitte enam konkreetse motiivina, vaid abstraktse probleemina tungib see küsimus esile Gide'i kriitilistes töödes. Säält ta rõhutab isikus mitte tardund vormi, kindlat kuju, karakterit, vaid voolavat ja muutlikku elu, mis on tunda selle taga, s. o. enese sisimas. Gide'i mina ideaaliks on passiivne vastuvõtja,

kes oleks paindlik järele nautima kõike, mida elu pakub toiduna. Mis teda veetleb ja ta vaimunõudeid vastab, on Bergson'i *élan vital*, alati vahelduv, tabamatu eluhoog. Siit ka see, et Gide läbi oma toodangu avaldab suurt sümpaatiat igasugu siiruse vastu, mille seab väljastpoolt tulnud tarretand vormide vastu, leides need olevat mitte-siirad, valelikud maskid. Niisugusel mina käsitusel võivad isiku piirid kergesti lenduda ja kahtluse alla võib tulla üldse isiku reaalsus. Kirjanik, poeet, kes on ainult vahetalitaja („der Mittler“, nagu ütlesid saksa varased romantikud), sarnane Proteusele, kes „võtab endale selle kuju, keda armastab“ (*Faux-Monn.* 258)¹), võib lõpuks muutada endalegi fiktsiooniks. „Vahel paistab mulle, et mind tõeliselt pole olemaski, ma lihtsalt kujutlen, et olen olemas. Kõige raskem on uskuda oma enese reaalsust.“ (Edouard'i päevikust, *Faux-Monn.* 94).

Kui isiku ideaaliks on võtta endale iga hetk teine kuju, siis võidakse varsti enesele vastu rääkida. Gide ei karda seda, ta koguni ülistab vasturääkimist endale. Ainult surnud ei räägi enesele vastu! „Kõigist truudusist on truudus enese vastu kõige lollim, niipea kui see pole enam spontaanne.“ (*Prét.* 104). Ja „errare humanum est... kuid selles on midagi veetlevat“. (*Prét.* 106).

Immoraliste'is küsib Michel Ménalque'ilt, miks see ei kirjuta oma mälestusi, näiteks reisimälestusi. „Ma ei taha endast midagi meele tuletada“, saab ta vastuseks, „seda tehes kardan takistada tuleviku saabumist ja kardan mineviku võimule tulekut. Ainult eilse täielikust unustamisest ma loon endale iga tunni uudsuse.“ (*Imm.* 173). Sama kordub ka *Nourr. terr.*'is: „Nathanaël, ära otsi iial tulevikust minevikku. Taba igast hetkest ta võrratut uudsust ja ära valmista ette oma rõõmusid“ (44).

Kogu Gide'i toodangust läbistub punase niidina idee, mida võiks nimetada kadund mina otsimiseks, teisendades M. Proust'i „Kadund aja otsimist.“ Õieti see on rabelemine kord siia, kord sinna, ilma kindla seisukohata, enesele sagedasti vastu rääkides: kord laguneb mina sootuks ja sulab kontuurituks *élan vital*'is, kord aga hakkab enese ümber väga hoolsasti ja ahnelt piire vedama; kord ohverdub isik kõrgemale ideele (nagu *Traité du Narcisse*'is), kord on idee, printsiip ainult väärtumal, mis inimesel ei lase olla siiras; kord avatleb askees kõrgema mina nimel, säälsamas — „võit enda üle pole nii magus kui alistus ihadele.“ (*Tent. am.*).

1) Tõlgin tsitaadi siis, kui tähtis on sisu, tsiteerin algkeeles, kui on tegemist sõnastusstiiliga.

Mitmel korral aga rõhutetakse tugevat individualismi, seda, et inimene on ainult niipalju väärt, kuipalju ta erineb teistest. Sümbolistide esteetiliseks kaanoniks oli just individuaalsuse nõue stiilis. R. de Gourmont oma *Le livre des Masques*'i eessõnas ütleb, et kirjaniku toodang ei pea mitte olema üksi ta isiku kajastus, vaid suurendet kajastus, ja et kirjaniku ainsaks vabanduseks on olla originaalne, öelda asju, mida veel pole öeldud, ja kujul, mida veel ei tunta. Gide kordab sagedasti sedasama. „Meie omame väärtuse ainult selle läbi, mis meid eraldab teistest.“ (*Pai*. 106). „Igas vaimus huvitas mind vaid see, mis teda eraldas teistest.“ (*Nourr. terr* 18). „Mida teine võiks teha sama hästi kui sina, seda ära sina tee. Mida teine võiks öelda sama hästi kui sina, seda ära ütle, kirjutada sama hästi kui sina, seda ära kirjuta.“ (*ib.* 216).

Nii vahelduvad kaks vastupidist tendentsi: olla ühelt poolt elu vaba hoog, kaduda sellesse, olla mitmepalgne ehk koguni palgetu, teiselt poolt olla teravasti-individuaalne, eralduda kõigis suhteis teistest inimestest. Sellele seltsib veel teine antinoomia: üks kiht minas on ürgne, voolav ja tabamatu, see peitub sügaval inimeses, pälpool asub teine mina-kiht, mis koosneb kogemusist, harjumusist, mälestusist, printsiibest, üldtõdedest, dogmadest, ideaalest, kohustusist. See on see osa inimeses, mida A. Gide vihkab, mille vastu ta oma ürgse mina nimel ette võtab sõjaretki. Alatasa muutuv elu inimese sügavuses ei lepi välise koorega, mis pidurdab elu vaba hoogu. Sellest konfliktist kahe mina vahel on pärit rida Gide'i korduvaid motiive, mida võiksime üldiselt nimetada *kotka-motiivideks*, võttes aluseks kotka *Le Prométhée mal enchaîné*'st.

Kaukasuse kalju küljest lahti rabelend Prometeus on lennand Montparnasse'ile. Tal on kaasas kotkas, kes käib söömas ta maksa. Prometeus on nii harjund oma linnuga, et ei halatsegi enam oma valu. Mida enam ta kotkast toidab, seda kõhnemaks jääb ta ise, seda rasvasemaks nuumub parasiit. Prometeus peab kõnegi sellest, et igal inimesel peab olema üks kotkas. „Ma ei armasta inimesi; armastan seda, mis neid sööb“, ütleb ta nietzschelikult oma kõnes (*Prom.* 83). Kes on see kotkas? Usk ettu, paremasse tulevikku, mis oleviku abinõustab, usk väärtusisse väljaspool isikut, usk Jumalasse, ideaalesse, printsiibesse, elu mõttesse väljaspool elu ennast, Logosesse. See kõik on võõras ürgsele minale, see kõik lihub ja paisub tema kulul.

Sellaseks kotkaks on Gide'ile enne kõike mõte. Rachel (*Six traités* 48) saab rahutuks, kui ta oma armastajas, Luc'is, tunneb tärkavat mõtte. Mõte ähvardab armastust, mõte ja raamat sööb kirjaniku enese loomingut, lahjendades seda. Mõtte vastu ta algab võitlust, irvitades, ironiseerides ja piitsutades teda. Peaaegu kõigis Gide'i teoseis mainitakse tarvet välja saada raamatulist, et elada ürgset

elu. Ja on kui ei saaks kirjanik kogu eluajalgi lahti oma söödikust. Juba oma esimeses ilukirjanduslikus teoses Gide tsiteerib mitmes kohas Flaubert'i, osutades seega tugevat raamatu-kultuuri, mis varsti teadvuses murdudes muutub instinktiivseks vihaks raamatu vastu üldse, sest see saab mitte-elu sümboliks, samuti nagu vihaks sõnade vastu: „Vihast sõnade vastu, mida nii väga armastasin, tahaksin just halvasti kirjutada“. Ka *Les Poésies d'André Walter*'is lauldakse päikesest, mis raamatu-inimesi toas äkki üllatab ja neid paneb küsima, kas maksab nii monotoonselt edasi elada in-folio'te keskel.

Tradilineau hüüab *Voyage d'Urien*'is: „Olen loobund oma raamatuist, sest need on meid tüüdand ja sest et meie ei usu enam õpinguisse, kuna meile kutsumatult meele on tulnud meri ja tõeline taevast.“ *Paludes* on satiir raamatuliste literaatide kohta, kes on tuulutamatus salongides nii panetund, et kõiki nende tegusid võib teha asetäitja ja et korrates eilseid sõnu võiks vormida nende homseid lauseid. (*Pal.* 72). *Nourr. terr.*, see ülemlaul elule, õigemini elu ihale, algab samuti raamatu eitamisega: „Ja kui sa oled mind lugend, viska see raamat kõrvale ja — mine välja. Tahaksin, et ta sulle sisendaks igatsuse välja minna — ükskõik kust, kas oma toast, oma mõttest, oma linnast või oma perekonnast. Ära võta kaasa mu raamatut. „Kogu see teos on „*désinstruction*“i ülistus, ihaldus silmi „puhtaks pesta raamatute sopast“ (29), ning mitmel korral autor hüüab: „Nathanaël, millal põletame kõik oma raamatud!“ (36), kuid säälsamas ta kirjutab ühe ronde'i „ülistamaks seda, mis olen põletand.“ Tõesti, nii kerge pole lahti rabelda kotkast-raamatust.

Prometeus tapab lõpuks oma kotka ja laseb ta praadida, kuid kui Gide ise katsub lahti pääseda raamatuid ja söösta alasti ellu, siis ta ei saa seda. Põletet raamatud tõusevad fööniksina tuhasta. Üksest väljakihutet kotkas ilmub aknast tagasi. *Immoraliste*'i kangelane viskab küll käega oma teaduslikule tööle ja eksalteerub oma tervenemisest, ahmitsedes elu kõigi pooridega, ometi ta ei saa teisiti, kui lööb siin-sääl lahti mõne Gide'ile enesele tähtsad raamatud: Piibli, Homeroose, Teokritose. Alissa (*Porte étr.*) loeb Piiblit, Corneille'd, Racine'i, Malebranche'i Leibnizit, Shelleyt, Byronit, Keatsi, Baudelaire'i ja usulisi raamatuid. Kuid säälsamas leiame viha raamatuliseltilusa stiili vastu: „Vahel katsun kirjutada halvasti, et mitte järele paಿಂದuda ta lausete rütmile“ või „Rebisin lõhki kõik leheküljed, mis näisid olevat kirjutet liiga hästi.“ (223). Raamatute lugemise motiiv teadusliku uurimuse jaoks esineb tunduvalt ka *Isabelle*'is, teoses, mille muidune tegevustik kaugel peaks olema raamatulikkusest. *Caves du Vatican*'is näeme raamatu hävitamise motiivi teisendatuna: Lafcadio põletab oma mälestusraamatu ja ema pildi. Kuid selleski teoses esineb

ühe tegelasena kirjanik, kes on kirjutanud paar romaani, nagu ka *Paludes*'i päätegelane kirjutab raamatuid ja nagu mujalgi kordub kirjanikumiin, mida aga vaatleme allpool, käsitledes kompositsioonilisi võtteid.

Kotkast, s. o. printsiipi, ideed, mõtet toites jäädakse ise kõhnaks. „Ma vihkan kõiki printsiip-inimesi. Nood on kõigist vastikuimaid; neilt ei teaks oodata vähimatki siirust; sest nad ei tee iialgi muud, kui mida käsevad teha nende printsiibid, kõige muu peale nad vaatavad kui pahasti tehtu peale“. (*Immor.* 165). Printsiip sulgeb elu ühte vormelisse, kuna see õigupoolest ei tohiks mahtuda ühessegi. Kindlaks kivinend mõtted, fikseerit ja omaks tunnustet vaated sünnitavad silmakirjalikkust. Truuksjäämine oma põhimõttele on seljapöörmine Elule. Gide sõitles kord Maeterlincki sellepärast, et see hakkas oma vaateid fikseerima *Sagesse et Destinée*'s selle asemel, et luua uusi *Maleine*'e, *Intérieur*'e ja *Mélanide*'e. Kui kord kirja pandud printsiipi on raske muuta ka siis, kui tulevad tuuled ja tormid, mis sisimas kõik vaated segi paiskavad. (*Prét.* 105). Teisal (*Dost.* 82) Gide võitleb selle vastu, et kirjanik peaks ennast tunnetama. Sest siis ta hakkaks kirjutama teoseid, mida ta oleks kohustet kirjutama vastavalt oma natuurile, ta hakkaks ennast imiteerima, pühaks pidama oma piire, kartma olla järjekindlusetu. Kirjanik elagu ainult oma kujudes, ka kui nood üksteisele vastu kõnelevad: niisugune on kord juba elav elu. Ja veel ühes kohas (*Dost.* 170) ta ütleb: „Me toimime vahetpidamata nõnda, kuidas peaks meie arvates toimima see, kelleks me endid peame. Enam jagu meie tegusid pole dikteerit teolõbust, vaid meie eneseimiteerimise tarbest ja tarbest oma minevikku projitseerida tulevikku. Me ohverdame tõe (see on siiruse) ühtlase joone pidevusele ja puhtusele.“

Seesama kotka-motiiv väljendub ka Tityre'i puu-allegoorias *Prom.* lõpus. Tityre elab soode keskel ja tunneb igavust. Läheb mööda Ménalque, see igavese rahutuse külvaja, ja heidab ühe mõtte Tityre'i ajju, „ühe tera ta ette sohu“. Ja see mõte oli tera ja see tera oli Mõte. Ning Jumala abiga see tera idanes ja tast sai väike kasv, Tityre kummardus selle ette iga õhtu ja hommiku, tänades Jumalat selle eest. (*Prom.* 135). Terast kasvab puu, hiiglasuur tamm (paralleel meie suure tamme motiivile rahvaluules!), mille puhastamiseks ja korrashoidmiseks kulub rida inimesi: üks rehitseja, üks muldaja, üks kastja, üks oksalõikaja jne. Nõnda kasvab terve linn kõigi ametasutistega puu ümber. Tityre on alul õnnelik, sest ta elu on saand mõtte. Kuid kui mõttekoorem järjest kasvab ja ta ise ikka enam väheneb, jätab ta ühel päeval sinna paika oma tamme, asupaiga, raamatud ja kohustused ning põgeneb.

Pögenemine, õigemini väljakippumistung kitsast maailmast on Gide'i püsivaim emotsionaalne alus, millest võrsub enamik ta kinnismotiive.

Päale eelpool käsitlet raamatu põletamise ja kotka söömise motiivi tuleb nimetada eeskätt irdumist seltskonnast, omandusest, perekonnast, rahulikust sadamast. See tung vilksatab vihana väikekodanlise labasuse vastu, juba *Cahiers d'André Walter*'is, *Voyage d'Urien*'is mandrist loobumises mere kasuks, kuid juba lüürilise usutunnistusena see puhkeb *Nourr. terr.*'is. Hetkefilosoofia kõrval kuuleme säält sidemete katkestamise praginat täies ulatuses: „Pole midagi hädaohtlikumat sulle kui sinu perekond, sinu tuba, sinu minevik“ (*Nourr. terr.* 52) ehk: „Ma vihkasin kodukoldeid, perekondi, kõiki kohti, kus inimene arvab leidvat rahu, jatkuvaid tundmusi, armastustruudusi, kiindumist ideesse“ (*ib.* 80) ehk: „Perekonnad! ma vihkan teid! kinnised kolded; sulet uksed; omandused, mis on kadedad õnne pääle!“ (*ib.* 83). Valik tähendab talle eeskätt loobumist sellest, mis üle jääb, ja selle ülejäägi rohkus on alati eelistetav ükskõik millisele üksusele. „Siit tuleb muide pisut tülgaust ükskõik mis omanduse vastu siin maa pääl.“ (*ib.* 78). Mènalque müüb ka absoluutselt kõik maha, et talle ei jääks midagi isiklikku siin maa pääl (*ib.* 89). Seesama Mènalque kuulutab *Immoraliste*'iski, et tal puudub igasugune omandustunne, nagu Michel'ilgi (*Imm.* 154—155).

Kui mõni aasta tagasi Gide oma raamatukogust suure osa maha müüs, siis ta kirjutas E. Champion'i poolt valmistet katalogi eessõnna: „Omandustunne pole minu juures kunagi¹⁾ olnud kuigi elav. Mulle näib, et suurem osa meie omandusist siin maa pääl on vähem selleks, et suurendada meie rõõmu, enam selleks, et suurendada meie nukrust päeval, mil meil neist tuleb loobuda.“ Nii siis see irdumismotiiv on pärit Gide'i enda põhiolemusest.

Irdumismotiivile perekonnast, majast ja omandusest on üles ehitet jutustis *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Kui Majast lahkund ja kadunuks peetud poeg tagasi tuleb, siis ta ei tee seda kojuigatsusest, vaid laiskusest, haigusest, argusest. Hoolimata kodu rammusast vasikast jääb talle suhu näljaga söödud lestade mõrkjas maik. Vanemale seletab tagasitunud poeg, et Maja pole veel maailm. Noorem vend aga imetleb seda *élan vital*'i õpetajat, tedagi hakkab meelitama janu, mida võib kustutada mõru kranatõun, ta põgeneb veel samal

1) Juba Gide'i esimeses teoses kostab see motiiv: „Kas pole kõik omandused pettelised“ (*Choix* 292).

ööl rahulikust pesast tundmatusse öhe ja vaevalt koju jõudnud vend annab talle kaasa oma õnnistuse: ole nii tugev, et võiksid meid unustada, et suudaksid mitte enam tagasi tulla.

Caves de Vatican'is on sellaseks vanemaist, kodust, kodumaast, vaateist, omandusest, minevikust irdund tüübiks ja kehastajaks Lafcadio. Ka *Faux-Monnayeurs*'ide tegelased on omamoodi juuritud, äralõigat elu mitmekesisidusest ja ümbrusest.

Irdumismotiividega koos käib omanduse, asja, maise kesta madalalt hindamine. Kuna tõsine elu on voogamises, liikumises, muutumises, siis on kõik välised koored ja kestad enesest väärtusetud. Ning *Nourr. terr.* õpetab, et väärtus pole vaadeldavas asjas, vaid vaatleja pilgus; et iha rikastab inimest enam kui iha eseme omamine; et parem on armastada sõprust ja armastust kui meest või naist (87)¹⁾; et mõttetu on fikseerida oma jumaldusobjekti (91).

Psühhanalüütikul oleks kerge kinni haarata sest fikseerimattusest, oletada, otsida ning leidagi küllaldaselt tõendusmaterjali Gide'i elust selleks, et konstateerida temas „seksuaalobjekti fikseerimattust“ ema-imaago tugeva sugestiooni tõttu, järeldada siit ta rahunust, seksuaalset inversiooni, nartsissismi, ta võrdlemisi väikest kiindumust naistesse, seda suuremat aga poistesse, kuid see analüüs viiks meid pääteelt kõrvale.

Irdumismotiiviga lähedas ühenduses on hulk teisi visalt püsivaid motive. Nimetan siin kõigepäält rändamismotiivi, mis on Gide'ile iseloomulikumaid. Nagu kirjaniku enda isiklik elu on vahetpidamata rändamine (päämised peatused: Normandia, kus tal maa-tükk; Pariis; Rouen'i lähikond, kust pärit isa; Alžeeria, Tuniisia, kus ta käind alatasa ja eland lühemat või pikemat aega; hiljuti Kongo), nõnda ta looming on siirdumine ühelt žanrilt teisele ning see sisaldab suurelt jaolt isegi märkmeid reisidelt (siia kuulub suur osa *Nourr. terr.*'ist, *Amyntas*, *Voyage au Congo*, *Retour du Tchad*, kui mitte kaasa arvata *Immoraliste*'i, kus päätegelane hulgub läbi kõik A Gide'i enese läbikäidud kohad, lisaks veel Hispaania ja Saksamaa, ja kus Michel koguni oma haige naise Marceline'i sõna tõsisel mõttes surnuks hulgutab).

Palju ongi neid teoseid Gide'il, kus ta tegelased ei rändaks või vähemalt ei unistaks reisist? „Unistage, unistage reisi õnnedest“, ütleb ta *Tent. amour.*'is (*Six traités* 63) ning Luc ja Rachel unistavad rännakust Hollandisse talvel, kui avatleb lumi ja jää. Urien oma kaaslastega võtab ette fantastilise meresõidu Pateetilisele Ookeanile ja

1) Ka *Immoraliste*'is sama motiiv: „Armastasin mõnda sõpra, siiski pigemini sõprust kui sõpra“ (23).

raamat kannab päälkirja *Voyage d'Urien*. *Paludes* on paroodia nende kohta, kes ei saa ega tahagi reisida. Päätegelane kipub välja kitsast ümbrusest ja pahvatab välja: „Ma sõidan ära, reisin ära... Ülehomme, ah, kuhu? Ma ei tea... kuid, kulla sõber, kui ma seda teaksin, kuhu minna ja mis teha, ma ei saaks kunagi lahti oma piinast. Ma sõidan ära ärasõidu enese pärast; üllatus ise on mu siht — ettenägematu — mõistate? — ettenägematu!“ (*Pal.* 73).

Eks *Caves'*is samuti kui *Nourr. terr.*'is rännata ühest maast ja linnast teise, vaheteta kohti ja meeleolusid? Edouard (*Faux.-Monn.* 161) rändab koguni sellepärast, et tal on liig suur iha paigale jääda ja et ta tahab teadlikult vastu töötada oma puritaanlikust kasvatusest saadud hinge inertsusele. Sõna „reis“ on nii avatlev, et muutub otse sümboliks Jérôme'ile, kelt Juliette küsib, kas ta tahaks reisida: „Igale poole“, vastab see, „kogu elu paistab mulle olevat nagu pikk reis temaga (s. o. Alissaga) läbi raamatute, inimeste, maade... Kas sa oled mõelnud, mis tähendavad sõnad: hiivata ankrut?“ (*Immor.* 62—63). Et sõnal „ärasõit“ on otse maagiline võlvus, seda õpime mõistma ka kadund poja mõistujutust; ja lauset „sõidan ära homme“ või „mõtlen ainult ärasõidust“ kuuleme pea igast Gide'i raamatust.

Geograafilised nimed muutuvad seetõttu imelikult hõrgaks toiduks, ja kutsetena, vihjetena kõlavad Juliette'i pulmारेisilt saadet kirjas nimed kui Orvieto, Perugia, Assisi, Umbria, Cortone. Ja *Nourr. terr.*'i lehekülgedel hõõguvad kursiiviga kinnitet nimed: Villa Borghese, Adriaatika, Fiesole, Monte Pincio, Amalfi, Sürakuus, Malta, Tuniis, Biskra, Blida — kui päälkirjad järgnevaile impressioonidele.

Reisi hõrkusele Gide leiab lihtsa aluse: „Tajumine algab aistingu muutumisega, siit paratamattus reisida.“ (*Pal.* 82). Iga elamus on reis, väljapääs vaikusest, puhkusest, surmast. Alalise liikuvuse ülistus sobib ainult rändamisfilosoofiaga. Ja sellaseid reisisse suhtuvaid filosoofilisi põhilauseid võib eriti palju leida *Nourr. terr.*'ist. „Olen hakand hulkuriks, et saada riivata kõike, mis hulgub; mind on valland õrnus nende vastu, kes ei tea, kus end soojendada, ja ma armastan kirglikult kõike vagabundlikku.“ (*Nourr. terr.* 121).

Ei tule aga lasta silmist seda, et reis pakub päämiselt perifeerilist elamust, on meelte nauding, mis ei nõua kirjanduslikuks elamuks saades suurt sisemist pinget. Reisist saadud tooresmaterjal keerutub vaevalt faabulaks, harva saab sest mõne episoodi, ja kirjaniku kujundusvõime võib reisimuljete fikseerimisel tõhe hakata eeskätt lausete vormeerimiseks. Reis nõuab iseenesest passiivset vastuvõttu, andumist, järelepaindumist. Kirjanik on seejuures vastuvõtetejaam,

mitte looja; muljete korjaja, mitte seniolematute muljete sünnitaja. Reisikirjeldus ei nõua suurt kujundusfantaasiat, ta võib tihti koguni korvata fantaasia hõredust.

Reisimotiiv toob jutustavasse teosesse kompositsiooniliselt alati midagi juhuslikku, irdunut, ses motiivis valitseb enam laotav, kui koondav tendents. Gide'i *Immoraliste*, kus juhuslikke reisimotiive liig ohtrasti, omandab seetõttu laialivalguva ja lõdva ilme.

Kui sünnipärasel hulkuril on kirk läbi käia kõik meridiaanid ja laiuskraadid, läbi tunda kõik valgused ja varjud, õhumuutused ja ilmad, siis võiks kirklikuks hulkuriks siseilmas nime-tada seda, kes tahab läbi käia kõik hinge ja vaimu vöödid ja keda võitmatu uudishimu kõige varem teadumatu vastu ajab nii kaugele, et unustuvad moraali piiridki. Niisugust vagabundi veetleb enam metsik loodus, kui see, mis on mõõdet, teerajatet ja viimse põõsani kaardile joonistet. Gide'i rännuhimu ei piirdu geograafilise alaga, temas hõõgub huvi kõige selle vastu, mida iganes võib sisaldada inimese hing. Uudishimu hinge kõrbede (askees), tihnikute ja rabade vastu ongi see, mis Massis'i sunnib Gide'ile nime andma: „démoniaque“.

Huvi totaalse inimese vastu lükkab Gide'i i m m o r a l i s m i poole. Vaadelgem ligemalt seda motiivi, mis mõnede arvustajate silmis esineb kirjanikus niivõrd tugevalt, et see varjab kõige muu. Massis näit. näeb Gide'is selle seiga pärast otse rahvuslikku roimarit ja ebanormaalset olevust. „Temal on aga tingimata vaja välja minna kogemuse ja mõistuse loomulikest rööpaist, töötada välja harukordsuse psühholoogia, sotsioloogia, müstika; see eraldab teda reaalsusest, see ei sulge teda välja üksi ta tõu ja kodumaa traditsioonidest, vaid üldse normaalselt käsitet inimlaadist.“¹⁾

Gide'i rousseau'likult-vabast inimese käsitusest saame aru, kui jälgime ta autobiograafilisest teosest ta äkilist vabanemist liigpuritaanlikust kasvatusõhkkonnast: kauaaegne kaane all olek lõppes kõigi tõkete vägivaldse lõhkumisega. Elujõu tulvast, mis oli seda ägedam, et kirjanik ise pääsis haiglustest ja elas läbi iharat tervenemisprotsessi, sündisid kiidulaulud elule kõigis ta avaldusis, olgu need hääd või hüljat. „Olin sarnane Prometeusele, kes häärmastus sellest, et võidakse elada ka ilma kotkata ja ilma et tarvitseks end süüa lasta.“ (*Si le grain* 49). Teda vaevas üks probleem, mida võiks lihtsustet kujul väljendada nii: „Millise Jumala, millise ideaali nimel keelate mulle elada mu loomu järele? Ja kuhu viib siis mind mu loom, kui talle lihtsalt järgin?“ (*ib.* 49). See murranguaja (1893) põhiküsimus

1) H. Massis. Lhk. 56.

jääb kirjanikus edasi elama läbi kogu ta toodangu, tihenedes kord abstraktseks teemiks, kord konkreetsemaks motiiviks. Lihtsa mõtena figureerib see moraali, patu, siiruse, instinkti jne. küsimus muidugi eeskätt Gide'i kriitilisis teoseis, kuid meid huvitab siin sama probleemi muutumine luulekunsti motiiviks.

See motiiv puhkeb lüürilise õiena *Nourr. terr.*'is. Sääb kuulu-tetakse juba esimesel leheküljel loobumist kõigest, mida päale pannud kasvatus. Edasi satume kohtadele, kus kõneldakse v a l i k u raskusest, mittevaliku eelistamisest valikule, mis on juba põhitoonilt immoraal-suse ülistus (kuna moraalsus tähendab just üht väärtuste astmikku ja tegude valikut). Poletarvis kaaluda, kas toiming on kõlbliselt väärtuslik: „Vaja toimida k a a l u m a t a, kas toiming on hää või halb. Armas-tada hoolimata sellest, kas see on hää või halb.“ (*Nourr. terr.* 19). Hinge ülim voorus on põlemine, üks siis kõik millises tules. Nõnda haihtub p a t u mõiste. „Olen kindel, et ma pattu ei tee ainult siis, kui ma üldse ei toimi“ ja vähe edasi: „Nathanaël, ma ei usu enam pattu.“ (*ib.* 50).

Bethsabé lõpus võtab isegi piiblilik aine äkilise pöörde immo-raalsuse poole: kui Taavet teada saab, et Uria on tapet, ei salli ta enam ka Patsebat ja teos ise lõpeb julma akordiga: „Patseba!..... Käi minema! (ütleb Taavet Joabile, kes kaasa on toond Patseba). Vii ta tagasi! Ma ütlen sulle, ma ei taha seda naist enam näha. Ma vihkan teda!“

Juba varem *Philoctète*'is oli puudutat kolme liiki moraali, Odüs-seuse oma, et võib petta, kui seda nõuab isamaa, Neoptolemose oma, kelle süda on nii pehme, et avalikustab Odüsseuse pettuse plaanid, ja Filoktetese oma, mis on otstarbetu eneseohverdus: see moraali või-malik mitmepalgesus vihjas juba teatud skeptitsismi Gide'i moraali küsimusis.

Le Roi Candaule'i eessõnas öeldakse: „Publiku jaoks on olemas loomulikud tundmused ja teised, mis seda pole. Kõik tundmused on inimeses olemas, aga neist peetakse mõningaid absoluutselt loomu-likeks, kuna õigem oleks neid nimetada lihtsalt sagedamaiks. Nagu oleks sagedam nähtud loomulikum kui haruldasem, tina loomulikum kui raud.“

Immoraliste'i päälkiri juba näitab, mis motiivid autorit on kõige enam vaevand. Michel teeb oma pulmareisi haiglasena. Tervenedes Põhja-Aafrikas, ta muutub sootu teiseks, hakkab tundma tervene-mise ja üldse elamise iharust. Kaena langevad ta silmilt maha — raamatud, eelarvamused, teadmused, moraalid — ja ta näeb alasti elu, armub sellesse — immoraalsuseni. „Iga päevaga kasvab temas eba-määrane igatsus nende puutumatu rikkuste järgi, mida katsid, varja-

sid, lämmatasid kultuurid, kombused ja moraaliid.“ (*Imm.* 223). Elust joobnud mees saab hoolimatuks oma naisest ravitseja vastu, kes omakorda haigeks jääb ja keda ta suures elamustejanus kaasa tassib ühest linnast teise, pettes teda taga selja ja vintsutades teda surmani. Michel ei salli ausaid inimesi, tal ei tule neid küll karta, selle eest ta ei saa neilt ka midagi õppida. „Aus helveetsia rahvas! hää käekäik ei maksa talle midagi... pole roimi, pole ajalugu, pole kirjandust, pole kunsti... üks tugev roosipõõsas ilma okasteta, ilma õiteta... Et see aus maa mind ära tüütab, teadsin juba ette.“ (*ib.* 224).

Ebamoraalsuse motiiv laieneb ses raamatus veelgi enam. Maal oma mõisas Michel kuulatab suure lõbutundega päält metsaülesostja ja ta perekonna omavahelist kõlvatut elu. Talle meeldib sihuke „kange lõhn, mille ümber mu kujutus tiirleb nagu kärbes liha ümber“. (*ib.* 197). Veel enam, Michel teab, et ta maa pääl peetakse salaküttimist, ta hiilib jäneselõksude juure, ja kui noor poiss Alcide tuleb neid salaja järele vaatama, ei hakka ta temaga tõrelema, vaid annab talle raha päälegi uute lõksude ostmiseks ning hakkab ise salaküttiks oma maa pääl! Samal ajal ta lubab Alcide'i isale kümme sou'd iga leitud lõksu päält, mida see omakorda poolitab pojaga, kui see lõksud mestast ära toob.

Samasugune ebamoraalsuse hääkskiidu motiiv leidub ka Moktiri kääridevarguse loos (*Imm.* 72—73). See noor poiss käib sagedasti Micheli pool ta haiguse aegu. Kord, kui Michelil selg pöördud Moktiri poole, näppab viimane lauvalt käärid ja peidab nad kähku ära. Michel näeb küll kõike peeglist päält, kuid ei tunne kõlblist meelepaha ega hakka noomima, vaid tunneb koguni ääretu suurt — r õ m u ja haudub oma naisele välja jumal-teab milliseid seletusi kääride kadumise kohta. „Sest päevast pääle muutus Moktir mu eelistetuks.“ Kuid Moktir ületab Micheli oma ebamoraalsusega: tema nägi väga hästi tolle jälgivat pilku peeglis. Seda saab Michel teada alles hiljem, kui Menalque käärid Põhja-Aafrikast tagasi toob juba tervenend Michelile. „Te arvasite küll, et teie mängite temaga, aga see oli tema, kes mängis teiega.“

Pahe, patt, roim esineb ju peaaegu igas romaanis, kuid Gide'i teoseis on ebamoraalsusel teine alus ja saatus: autor ei jätta pahe üksi karistamata, vaid ta meeeldi koguni kirjeldab julma uudishimu, mida mõni tegelasist tunneb ebamoraalsuse vastu. Uudishimu ja jälgimine on Gide'il ise üks lemmikmotiiv, mille juures peab samuti peatuma, kuid enne tuleks veel mainida immoralismi motiivi tugevat esinemist *Caves'*is, kus otse esteetilise seikluslustiga, ilma vähimagi taunimisvarjundita lastakse tegelda roimarlikku Protost, lastakse Julius de Baraglioulil võõraid laekaid avada (62), millist tegevust

laekaomanik ise vargsi päält vaatab ja sellest väljagi ei tee jne. Ning samas romaanis Lafcadio tapab ilma erilise põhjusega inimese, teda vagunikupeest sõidu ajal välja tõugates, aetuna ainult mingist kapriisist.

Loomult roimarlikke tüüpe, eriti noori poisse, kohtame jälle ohtrasti *Faux-Monn.*'is: siin on salk valeraha levitajaid poisse, kes oskavad jultuseni valetada, üht kaaspansionäärigi meelitada enesetapmisele ja seejuures mitte kahetseda, vaid jääda küüniliselt üleolevaiks, mittekahetsevaiks. See ükskõiksus moraali vastu on nii tugev, et näit. *Symph.*'is pastor, kes ometi peaks austama kõlbluse piire, on ise nii patuküps, et kipub abielu rikkuma oma kasutütrega, seejuures tuge otsides oma sepitsusile evangeeliumist: „Rõõm, mida takistab meie kahtlus ja meie südamete kalkus, on olek, mis on kohustav ristiinimesele... Iga olevus peab taotlema rõõmu.“

Immoralismis meie autor ligineb Dostojevskile, mis seigast on arusaadav ka ta võrratu huvi selle vene kirjaniku vastu. Kui ka Gide'il on Dostojevskiga nii mõnedki kokkupuutepunktid, erinevad nende põhiloomud siiski täiesti. Vene kirjaniku juures murduvad kõik pahed, patud, julmused ikka mingiks kahetsuseks, enesealanduse kohal lehviv ülenduse aimus, pihtimisele järgneb andeksand ja lunastus; kui aga hinge patuseisse kurudesse laskub Gide, siis ikka intellektuaalse uudishimuga leida midagi aimamatut, tahtmisega teada, mäherdusi keerdkäike üldse võib olla inimese südames ja ajus. Kui Dostojevski asetab inimhinge Kuradi, siis selleks, et Jumal oma vastasest jagu saades pääseks võidule. Gide'ile on Jumal ja Kurat aga olemas näitamaks, kui mõõtmatu ja avar üldse on inimhing, kui sinna simultaanselt mahub kaks polaarsust. Dostojevski maailma-suhtumus on eetilis-religiooslik, Gide'il intellektuaalne ja esteetiline.

Gide'i intellektuaalne uudishimu saab toitu kokkupuutest elava hingega. See uudishimu ajab teda pinna päält sügavusisse otsima hüljatut, ebamoraalset. Kirjanikule on inimese pahapool alati olnud meelitavam ja töötavam, tema huvid kiinduvad paratamatult enam põrgusse ja kuradisse kui taevasse ja jumalasse, kuid Gide omistab ka kirjaniku uudishimud oma tegelastele, ja seda mitte ainult pahehuvi suhtes.

Ja nõnda väljendub uudishimu motiiv ta teoseis sagedasti hiilimise, jälgimise episoodidena. Nägime juba eespool episoodi Moktiri käärivargusest, kus Michel ja Moktir teineteist vastastikku jälgisid, ilma et teadnuksid, kumb õieti kumba jälgib.

Nourr. terr.'is Ménalque jutustab, kuidas ta vahel öösiti kummardub väljas vastu aknaruutu, et salamahti jälgida tundmatu maja elukombeid (83).

Isabelle'is näeme sama jälgimisstseene: Lacase, kes teadusliku töö otstarbel sõitnud maale Floche'i juure, simuleerib töötamist ja jälgib Floche'i (40) või nagu Barbusse'i *L'Enfer*'i kangelane, asub õigel ajal oma vaatluskohta („poste d'observation“), et säält piiluda läbi prao, mis naabertoas sünnib (114–115).

Caves'is Lafcadio jälgib külma rahuga Julius'i uudishimulist sorimist lauasahtli pabereis. Samas romaanis Protos jälgib Lafcadiot restorantvagus, koguni eksperimenteerib temaga, mängides kui kass hiirega.

Symph.'is pastor jälgib salaja oma poja ja kasutütre vahekorda kiriku vääritl, mille leiab olevat „excellent poste d'observation (69).

Eriti rikas sellaseist episoodest on *Faux-Monnayeurs*, mis osalt tingit sellest, et päätegelane Edouard on kirjanik, kes teeb tähelepanekuid, et neid märkida päevikusse. Vahel tal tuleb kuulata taga ukse (169), vahel teisest toast, kui üks vahelt lahti unustet (222), vahel sellasest paljast uudishimust aetud jälgimisest kujuneb pikk episood. Nii kirjutab Edouard oma päevikusse (111): „Vähe enne Vanier juure jõudmist jäin seisma juhuslikult müüa olevate raamatute ligidale. Raamatud ei huvitand mind niipalju, kui üks noor umbes kolmeteistkümne aastane lütseist, kes lausa taeva all olevaid raamatuid soris valvaja rahuliku silma all, kes istus poelävel õlgtoolis. Teesklesin, kui vaatleksin raamatuid, kuid minagi jälgisin poissi silmakurust“. Järgneb kirjeldus poisi riideist, arvamused-assotsiatsioonid sellest, kas neid vahest pole ta vennad kannud, kas ema pole ehk liig hooletu või liig vähese ajaga jne., mis kõik meele tuletab Dostojevski päevikust tuntud kirjeldust-fantaasialendu ühe töölise ja ta naise puhul, keda ta tänaval jälgind. Kuid see siin pole Gide'il paljas kirjanduslik võte, mis oleks laenat Dostojevskilt, sest *Journal des Faux-Monnayeurs*'is, kus Gide üles tähendand igasugu märkmeid oma romaani kirjutamise kohta, leidub vastav stseen tõelisest elust. Kui juttu võib olla Dostojevski mõjust, siis juba Gide'i enda isiklikku ellu ja selle kaudu kirjandusse. Mainit episoodis jutustetakse poisi raamatuvarguse katsest, mis nii sarnane on käärdevarguse episoodiga.

Kui romaanides tavaliselt esinevad jälgimise, hiilimise motiivid on vaid üheks lüliks seikluste-seerias, siis Gide'i jälgimiseepisoodid on sihitud, tarbetud, tekkind ainult uudishimu rahuldamiseks ja sellepärast võibki neid eraldada iseseisvaks motiividesarjaks. Gide'ile on üldse omane oma kirjaniku-kutsest tekkind harjumusi, kombeid, võtteid projitseerida oma teoseisse. Loomispsühholoogilised ja -tehnilised elamused on talle sama tähtsad kui materjal, mida ta luues ümber töötab, seepärast pole sugugi haruldane, et ta teosesse üle toob ka

uudishimu, millega jälgib oma loomingut, hoolimata sellest, et see võib kaasa tuua illusioonirikkeid ja tekitada isegi pahameelt lugejas.

Üks tähtsamaid, ühtlasi omapärasemaid motive Gide'il on — motiveerimatu tegu („acte gratuit“). See läbib kirjaniku toodangu alates *Voyage d'Urien*'ist ja lõpetades viimase suure romaaniga. Selle järelkaja kuuleb isegi Gide'i poolt korraldet „faits divers“ide korjandus *Nouv. Revue Fr.*'is, kus esitatakse tõelisi näiteid ka motiivita enesetapmisest, nagu seda kirjanduses kõige selgemini seni oli esitand Dostojevski Kirillovi kujus. Kuid juba ammu enne kokkupuutu Dostojevskiga keerles Gide'i ajus mõte, kas üldse võib olemas olla vaba, s. o. mitte millegagi motiveerimata akti.

Voyage d'Urien'is hurjutetakse harjumust igale teole ikka põhjusi otsida ja pooldetakse indeterminismi: „Kas usute, et te ainult seda teete, mille põhjusi hästi tunnete?“ Pole tarviski otsida põhjusi, sest minevik ei valgu terveni üle tulevikku, olevik on looming ja iga looming on varemolematu ja osalt ettenägematu. See bergsonlik „évolution créatrice“ saab hilisemais tõis juba selgema kuju eelpool märgit hetke-filosoofias: iga silmapilk on uus, järelelõpetetult ettenägematu ja vähemalt viimseis peenus motiveerimatu. Siit tahtevabaduse võimalus. Kuid Gide'ile ei tähenda tahtevabadus võimet teha ainult hääd, vaid ka kurja. Ning nõnda jõuame tagasi immoralismi juure.

Ent vaadakes, millised kujud võtab „acte gratuit“ motiiv Gide'i teoseis. *Paludes*'is see motiiv esineb Angèle'i salongis kooskäivate literaatide vaidlus-objektina. Siin on seda teemi käsitet iroonilises toonis. Filosoof ütleb: „Mulle näib, mu härra, et see, mida teie nimetate vabaks teoks, on teie arvates tegu, mis ei ole mitte millestki; jälgige mind: eraldetav — pange tähele mu progressiooni: tegemata jätta võidav, — minu järeldus: ilma väärtuseta. Ühendage uuesti kõigega, mu härra, ja ärge nõudke juhuslikkust; esiteks te ei saa seda ja siis: mis tarviski?“ (92). Üks moralist pistab vahele oma arvamuse: „Te tahate sundida inimesi teotsema, sest te tunnete hirmu paigalseisust — sundida neid teotsema, kuid kas te ei näe, et mida rohkem te vahele segate enne nende teotsemist, seda vähem nende teod olenevad neist. Teie vastutus kasvab aga sellega. Kuid just vastutus tegude eest annab igale teole ta väärtuse, nende näivus ju ei ütle midagi.“ (103). Seepäale vastab *Paludes*'i autor, et kui vastutus pisemagi asja eest tehakse võimalikult suureks, siis vähendatakse veelgi enam teotsemise vabadust. Ainult vaba tegu on vastutatav.

Nour. terr.'is kõneldakse teost ilma kaalumata (19), kuid ei ülisteta siiski veel vaba tegu, vaid öeldakse ainult, et iga valik on raske, tegu on aga valik (16; 77). Hinge vaevab see, et ajal on ainult üks dimensioon: kui teed ühte, jääb teine samal ajal tegemata.

Philoctète'is jõuame välja neist targutusist teo ja vaba teo üle. Siin esimest korda kohtame huvitut tegu juba enam-vähem faabulasse põimituna. Filoktetes, kelle käest Ulikses ja Neoptolemos tulevad salaja ambu varastama, saab viimaselt teada kurja nõu ja joob ise vabatahtlikult unerohu, millega teda taheti magama panna. Ta tegu on põhjusetu ja tarbetu, selle taga tundub voorust vooruse enese pärast.

Siis aga see põhjustamatu teo motiiv võtab irooniliselt lõbusa kuju *Prom.*'is. Seda motiivi riivab põgusalt juba restorani kelner, kes seab laudu paigale, ikka kolmele isikule, et nõnda kokku viia kolm teineteisele võib-olla tundmatut isikut. „Te küsite minult“, ütleb kelner Prometeusele, kes lauda istund, „mis see kõik minule sisse toob? Oh, mitte midagi. Minu eralõbu on luua suhteid... Oo, mitte enese huvides... See on, võiks öelda, täiesti motiveerimatu tegu... Motiveerimatu tegu! See ei ütle teile midagi? Mulle aga see näib olevat midagi eriskummalist. Kaua arvasin, et see, mis lahutab inimest loomadest, on just motiveerimatu tegu. Pidasin inimest loomaks, kes võib toimida motiveerimatult. Hiljem mõtlesin just vastupidist: inimene on ainus olevus, kel võimatu toimida motiveerimatult. Motiveerimatult! Mõelge ometi: ilma põhjusega — jah, mõistan teid, ütleme: ilma motiivita, jah, võimatu!“ (19–20).

Ja siis tuleb episood Miglionnaire'i motiveerimatust teost: Miglionnaire ehk teise nimega Zeus poetab tänaval maha oma taskurätiku. Juhuslikult tema järel käiv Coclès tõstab selle üles ja ulatab omanikule. See võtab taskust kirjaümbriku, laseb Coclès'il ühe nime päale kirjutada. See kirjutab: Damoclès. Ja enne kui ta saab seletust asja kohta, annab Zeus talle ootamata kõrvakiilu ja kaob ise voorimehel. Ümbrikus on 500 franki ja selle saab Damoclès endale. Kaks huvitut, motiveerimatut akti korraga: üks saab 500 franki teise kõrvakiilu eest, teine kõrvakiilu teisele määratud 500 frangi eest! See ootamatu, loogikata tegu ähvardab segi paisata kõik inimeste suhted. Damoclès, kes oli tahtnud olla ja elada nagu kõik, jääb haigeks mõtisklemisest selle 500 frangi mõtte üle, mille ta saand teadmata kellelt, ja surebki neisse piinlemistesse, kuna Coclès otsib endale uusi hoope näkku, et Damoclès'ile kuidagi hääd teha.

Motiveerimatu teo tegija aga filosofeerib oma vaba initsiatiivi ja võime üle segadust tuua loogiliste sidemetega ühendet asjadekäiku: „Ainult mina, kelle vara on lõpmatu, võin toimida ilma absoluutse huvitundeta; inimene ei saaks seda. Siit mu armastus mängu, mitte võidu vastu, kas mõistate, ainult mängu vastu; kas ma saaksingi võita seda, mida mul varem juba poleks? Isegi aeg...“ (112).

„Acte gratuit“ motiiv esineb ka *Caves*'is, kus ta saab põhjusetu roima kuju. Noormees Lafcadio istub vagunikupees koos

Fleurissoire'iga, kes hakkab end mugavalt sisse seadma: ta võtab kuue seljast, mansetid käest jne. Lafcadio vaatleb päält kõike seda talitust vastikustundega ja ta fantaasia rakendub tööle: kes näekski, mõtleb ta, mu käe all on link, mis kerge avada, väikesest müksust aitaks mehe väljalükkamiseks, ta kukuks öhe tombuna, keegi ei kuuleks ta karjatust. Ja siis filosofoering motiveerimatu teo üle, mis õieti saabki roima motiiviks:

„Motiveerimatu roim“, jätkab Lafcadio: „milline pätkel politseile!... Ma pole uudishimulik selle kohta, mis sünnib, vaid iseenda kohta. Mõni arvab enda valmis olevat kõigeks, aga kui tal tuleb teotseda, tõmbub ta tagasi... Milline pikk vahemaa kujutluse ja teo vahel! Omada sama vähe õigust sammu tagasi võtta kui malemängus. Oo, see, kes ette näeb kõik riskid, kaotaks igasugu huvi mängu vastu!“ (*Caves* 230). Ja edasi: „Kui võin lugeda kaheteistkümnene rahulikult ja aegapidi, ilma et selle aja kestes väljas näeksin mõnda tuld, siis on see tõbras pääsnud. Algan: üks; kaks; kolm; neli; (aegapidi, aegapidi) viis; kuus; seitse; kaheksa; üheksa... Kümme, tuli!“ (*ib.* 231).

„Acte gratuit“ motiiv esineb samas teoses veel mujalgi: nii harutab kirjanik Julius de Baraglioul teemi, kas ainuüksi kasu juhib inimest ta toiminguis, kas pole olemas ka huvituid tegusid, s. o. motiveerimatuid, mitte häid üksi, vaid ka kurje. Mistarvis sellaseid teha, küsib talt seesama Fleurissoire, kes ise hiljem vaguniuksest välja lendab. Lüksusest, raiskamislõbust, mängust, vastab Julius. „Usun, et kõige huvitumad haiged ei tarvitse olla just tingimata kõige paremad — sõna katoliiklikus mõttes; just ümberpöörduvalt, katoliiklikult seisukohalt on kõige paremini dresseerit hing sel, kes parimini kaalutleb“ (*ib.* 212). Ta tuleb mõttele kirjutada romaani sellasest motiveerimatust roimast, aga elu ise on juba ette varund: Lafcadio on juba valmis saand sellega, millest Julius alles filosofoerib.

Ja veel kord hargneb sellest motiivist episoodi romaanis *Faux-Monnayeurs*. Siin tapab enese närviline poisike Boris, ilma et selleks oleks näha mingit sisemist motiivi. Ta kuulub nimelt „Tugevate inimeste veljestusse“, mille liikmed enesetapmise teel peavad tõestama, et nad ei karda põhjusetat surma. Tõsi küll, mõni veljestu liige ihaldab Borisi surma ja liisutõmbamine ei sünni ilma kelmuseta, kuid kogu lugu on sama mõttetu, otstarbetu, nagu Kirillovi enesetapminegi Dostojevski juures. „Tugevate inimeste“ ja Dostojevski kangelas enesetapmise motiivid on pea ühesugused, sest Kirillov ütleb: „Ennast tappes tõestan oma rippumatust kõige täielikumalt“ ja veel: „Neil (s. o. teistel enesetapjail) oli põhjusi. Kuid inimesi, kes oleksid end tapnud ilma ühegi motiivita ja ainuüksi selleks, et tõestada oma rippumatust,

pole veel olnud; mina olen esimene.“ Gide'i episood pole siiski Dostojevskilt laenat, vaid selle aluseks on tõeline juhtumine Clermont-Ferrand'is, kus üks noor lütseist enese tappis vabatahtlikult liisku tõmmates (*Journal de Rouen*, 5 juun 1909). See ajalehe teade köitis Gide'i tähelepanu seda enam, et ta kogu aeg ise huvi tundis tahtvabaduse probleemi vastu.

Sama motiivi leiame juhuslikult riivatuna veel õige mitmes kohas (nii *Tent. am.*'is, *Pal.*'is, *Faux-Monn.*'is). Ligidale „acte gratuit“le tulevad arvata ka need juhud, mil üks või teine kangelane end seob varem tehtud otsusega, kuid teo silmapilgul jätab selle tegemata. *Pal.*'is kangelane kirjutab taskuraamatusse, mis ta peab tegema järgmisel päeval sel ja sel kella ajal. Kuid ilma mingi põhjuseta tõmbab ta äkki kriipsu pääle oma kohustusele ega mõtlegi seda täita (*Pal.* 133; 139). „Agendal on mõni hää omadus, mõtlesin, sest kui ma poleks märkind täna hommikuks, mis ma pidin tegema, siis oleksin võind vahest selle unustada ja ma oleksin ilma jäänd lõbust — seda tegemata jätta. Alati valmistab mulle veetlust see, mida võiksin nime-tada kaunilt „negatiivseks ettenägemattuseks.“ (*Pal.* 140—141).

Sisuligidased „acte gratuit“le on veel need juhud, kus on tegemist vabatahtliku loobumisega mingist hüvest. Seegi motiiv on Gide'i juures esitet kaunis tugevasti. Tõsi küll, Gide jutlustab paljus kohtades järelepaindumist instinktidele, takistamatut andumist rõõmule, patule ja see on näiliselt vastuolus just askeesi-motiiviga, mida praegu käsitlesele võtan. Kuid ei pea unustama seda, et Gide'i täiuslikkuse mõiste sisaldab eneses ka askeesi. See ambivalents, tarvitades psühhanalüütikute terminit, on ta enese valju kasvatuselähe pärandus: ühelt poolt õpeteti teda olema askeetlik ja loobuma näilisist hüvedest, teiselt poolt see virgutas hingest üles tugeva opositsioonilaine, mis ähvardas ümber paisata kõik ettekirjutused. Nõnda näeme juba *Tent. am.*'is hinge kaht vastastendentsi ühel ja samal ajal: andumust ja askeesi; kumb neist teatud juhul võidab, on sagedasti ettenägemata, sest mõlemad on üheksõvadused (siit võib-olla ongi tingit „acte gratuit“ probleem): „Eksitab ühineda oma ihaga uhkus, tunne, et oled tugevam kui iha“. Samas aga: „Kuid võit enda üle pole nii magus kui alistus ihadele“ (33). Kord ei luba „kurb kasvatus“ Luc'il omandada Racheli keha, kuid siis omandab ta naise just oma kasvatuselähe kiuste. Ikka peab hingeline akt Gide'il seotud olema mingi sisestakistuse vallutamisega, mis kuidagi tõstab ja laseb teravamalt maitsta aktiivsust: ikka on vaja vastu panna, olgu siis kasvatuselähe poolt sisseistutet eelarvamusile, või instinktidele. Ja nõnda sest iharast vastupanust sünnibki kord askees, kord andumine. André Walter hüüab: „Oo tund-

must, kui tarvis jääks veel vaid puudutada ja kui siiski jätab selle tegemata!“ Ning Alissal (*Porte étr.* 221) lastakse kirjutada paarküm-
mend aastat hiljem: „Olgugi õnn siinsamas ligidal, pakkugu ta end...
nii et tarvitseks vaid käsi sirutada haaramiseks...“ *Nourr. terr.*'is
helisevad paralleelselt mõlemad motiivid, kuigi ihade küllastamist
kuuleb rõhutatumalt. „On kasu ihades ja on kasu ihade täitmisel —
sest nad suurenevad sellega. Sest tõesti ma ütlen sulle, Nathanaël,
iga iha rikastab mind enam kui iha eseme alati näilik omamine“ (18).
Nourr. terr.'is esinevat askeesi (selle alla võiks arvata kiidulaule ja
n u l e ja n ä l j a l e) tuleb aga käsitada kui küllastamislõbu intensii-
vistamise vahendit. Huvitut askeesiga on meil aga tegemist kindlasti
Porte étr.'is, kus armastajad teineteisest loobuvad, leides ses loobumises
olevat suurema õnne kui andumises ja abielus.

Gide tunnistab ise küll, et ta on *Porte étr.*'i kirjutand peaaegu
paroodiana mõttetu eneseohverduse kohta¹⁾, kuid ei saa siiski öelda,
et kirjanik eneseohverduse ideed võtaks liig kergelt. Seda näitab juba
kas või mitmekordne rõhutamine, et õige individualism tähendab indi-
viduaalsuse painutust kõrgema seaduse alla (tõsi küll, seda armastab
kirjanik öelda pigemini kunstiliste kui eetiliste probleemide puhul) ja
ka otse idee fixe'ina pääs keerlev ja igal juhul sule alla tulev salm
evangeeliumist: „Quicumque quaesierit animam (Vulgata järele vitam)
suam salvam facere, perdet illam: et quicumque perdiderit illam, vivi-
ficabit eam“ (Luukase evang. XVII, 33) ehk „Qui amat animam
(vitam) suam, perdet eam; et qui odit animam (vitam) suam in hoc
mundo, in vitam aeternam custodit eam“ (Joh. evang. XII, 25). See
piiblisalm on nähtavasti Gide'i enam võlund kui ükski teine õpetus
evangeeliumist. See põhilause on saand *Numquid et tu* pääteemiks
(Ihk. 23, 26, 39, 56, 85 jne): siin harutetakse seda kõlblise väärtuse
seisukohast. *Incidences*'is tsiteeritakse seda põhilause ka kirjandus-
likkude nähete puhul: õige individualism on individuumi vaba enese-
ohverdus (18, 38), isiklikuim teos on see, milles isik enesest loobub,
rahvuslikuim teos see, mis kõige üldnimlikum (18); sellega et ollakse
partikulaarseim, teenitakse üldhuvisid kõige enam, ja see maksab nii
rahvaste, kui isikute kohta, kuid ainult enesest loobudes leitakse ise-
ennast (33); klassikaline teos on ilus ainult siis, kui ta on taltsutat
romantism (38) jne. Vene loomus meeldib Gide'ile just sellepärast,
et tolle eneseleid teostub enesestloobumise kaudu. Nii olevat Puškin

1) Ka *L'École des Femmes*'is osutub naise eneseohverdus abielule ja oma
silmakirjalikule mehele paarikümne aasta kestes mõttetuks. „Mis toreda romaani võik-
sin kirjutada sinu etteütlemise järgi“, hüüab tütar oma emale, „see kannaks päalkirja:
Ühe ema kohustused ehk kasutu ohverdus“ (135).

osand teisi imiteerida, ennast kaotades („et nõnda end leida mujal“ *Inc.* 193), nõnda veetleb Gide'i Dostojevski enesealanduse maania ning ta leiab selles olevat ristiisu sügavaima tuuma (*Dost.* 54—55, 116, 144, 163, 223). Ses eneseunustuse ülistuses Gide jõuab isegi selleni, et ta kiidab kirjanduses suurimaiks järkudeks aegu, mil oldi võõrmõjude all.

Suur kiindumus sellaseisse mõtteisse viitab veel kord Gide'i passiivse loomu poole: alistumist, mitte alistamist! Või püüab Gide evangeeliumi põhiväidet nii käsitada, et alistumine annab ka suurema alistamisvõimu, kuna paindumine teiste võimude alla oleks ühtlasi eeskujuks teistele, et nad satuksid tema mõju alla (v. ühelt poolt mõjude alla sattumise apoloogiat *De l'influence en littérature* (*Prét.* 7—34) ja teiselt poolt Massis'i hirmu suure mõju ees, mis Gide'il olla noorpõlve kirjanikesse)?

Kuid Gide on eelpool mainit piiblisalmi laiendand terveni oma psühholoogilise jutustise *Porte étr.*'i teemiks. Selles raamatus antud *Journal d'Alissa* on peenekoeline hingeanalüüs, mille esemeks on askees ja selle moondumine õnneks. Seejuures juhib Alissat piibli lause: kes tahab oma elu päästa, see kaotab ta jne. (*Porte étr.* 182, 220), nagu teinegi salm: mingem sisse kitsast väravast, mis annud raamatule päälkirja ja mida Alissa ühes Jérôme'iga ühel päeval kuuleb kirikus, kus see otsekohe südamesse langeb.

Kui täielik loobumus on Gide'i juures väga ligidalt sugulane täieliku andumisega instinktidele, siis ei tule unustada, et askeesimotiiv esineb tal küll sagedasti, kuid jääb enamasti ikka piiblisalmi peaaegu tüütavaks kordamiseks, kuna seevastu instinktipärase naudingu motiiv end igalpool lahti lööb vikerkaarevärvilises kirjavuses. Pole raske mõista, kumba motiivi Gide'i loomus eelistab.

Juba eelpool nägime kõva väljakippumistungi raamatuist, traditsioonide köidikuist, eelarvamusist, kultuurist, rousseau'likku pöördumist tarvet elu enese poole kõiges meelelikkuses. Ja nõnda saabki elu, viie meelega aistitav elu ise üheks tugevaimaks motiiviks.

Esmakordselt on meelelist eksaltatsiooni tunda *Tent. am.*'is. Siin käib armastuse kaasas esteetiliselt nauditav loodus: kevad, suvi, sügis ja talv pole ainult armastusfaaside sümboleiks, vaid nad on aistitavad ka nahaga. „Suvi, suvi! Seda peaks laulma kui Ülemlaulu (*Six traités* 47). Armastajad ei tee üldse midagi, nad ainult ilutsevad ja naudingud jalutuskäigel päevamuljeid ja ootavad ööd. Juba ses teoses ollakse j o o b u n d õnnest.

See joobumus tõuseb haripunktile *Nourr. terr.*'is, kus jutlustatakse elamise entusiasmi, ülistatakse tundmust, tagamõttetut ja otstar-

betut ilutsemist ja nautimist ning optimismi. Hingele omistetakse ainult niipalju väärtust, kuipalju ta hõõgub ja põleb. Intellektuaalsete lõbude asemele tuuakse emotsionaalsed lõbud. Viimased seotakse isegi Jumala mõistega. Kõigist Jumala olemasolu tõestusist kõidab Gide'i tähelepanu ainult üks: „Jumal on kõik see, mida armastan“ (48).

„Nathanaël, ära eralda Jumalat oma õnnest“ (46) ja „ära eralda Jumalat õnnest ja paiguta kogu oma õnn hetkesse“ (33). Nõnda omandavad kõik maised toidud müstilise ilme. Aga seesama ilme on ka näljal ja janul. „Kõige ilusam, mida olen maa pääl tunnud, on nälg“ (42). „Kotkas joobub oma lennust. Ööbik joobub suveööst. Väljad värisevad soojusest. Nathanaël, osaku iga tundmus saada joobumuseks. Kui see, mis sa sööd, ei joovasta sind, siis pole sa küllalt näljane“ (43). Igast vähimastki elamusest on vaja tunda rõõmu, ja kui seda ei saa, siis vaja askeesi läbi suurendada janu ja nälga. Sellast entusiasmi kultuuri Gide õhutas juba enne Verhaerenit. Whitman oli sellest varem laulnud teiselpool ookeani. Jammes'i ja Vielé-Griffin'i entusiasmi Gide ületab oma nietzscheliku kaugeleminekuga. Sõna „ivresse“ kordub *Nourr. terr.*'is pea igal leheküljel, aga see sõna esineb sageli ka teistes töis. Joobutakse valgusest (*Nourr. terr.* 61, *Imm.* 62), päikesest, sinisest taevast, kastest, õhust, õhtuist, öist ja hommikuist, aga ka oma mõtteist, meelist, uhkusest, elust, puudusest, janust, näljast (*Nourr. terr.* pea iga lehekülg; *Amyntas*, eriti 11, 72–75, 100; *Immor.* 14, 74, 97, 129, 150–151, 184, 205; *Porte étr.* 54, 55, 77, 131, 132, paiguti ka *Symph.* 47, 107, mujal tõis vähem).

Eriti veetleb Gide'i koit. „Tõusin üles enne koitu“ on lause, mis on otse šabloonlik ta reisikirjeldusis, aga ka *Nourr. terr.*'is, *Imm.*'is ja *Porte étr.*'is. Igasse teosesse on laiali külit lauseid nagu: „oodata koitu“, „armastan tõusta enne koitu“, „lahkusin enne koitu“, „ootasin koitu“, „koidu ajal läksin välja“, „ärkasin koidu ajal“, „sõitsin ära enne koitu“ (need laused on välja kirjutet *Nourr. terr.*'ist, aga juba sääl nad esinevad mitmekordselt. *Immoraliste*'is loeme: „taevas täis koitu“, „koidu ajal sõitsime minema“; „koidu ajal viib meid minema diližanss“; „sõidan ära koidu ajal“, teisi koidu mainimisi juure arvamata. Reisikirjeldusis on see ohter koidu tarvitamine arusaadav, kuna Gide'i reisimärkmeis väga palju ruumi on jäetud atmosfäärilisile nähteile, kuid need kolm teost, kus „koit“ eriti sageli esineb, on kõik kuidagi seotud võitlusega, kas meelelikkuse poolt (*Nourr. terr.*, *Imm.*) või vastu (*Porte étr.*). Viimases koit saab sümboolse ilme: ta on kui palavikus sonijale klaas külma vett. Nii koit, kui valgus, päike, öö,

kuumus, kaste, taevasina — muutuvad kokkupuutel meeltega mingiks iharaks värinaks.¹⁾

Veel kord avaldub selles kõiges Gide'i passiivne loomus: nautijana ta tahab kaduda, sulada kõiksusse, kuna aktiivseks pooleks jääks loodus. Õhk kallistab teda naeratama nagu naist, muutuste ootamine on „tajumise“ dispositsioon (*Nourr. terr.* 32), loodus tungib tast läbi, ta sulab ära (*ib.* 68, 81), iga allikas äratab janu.

Kui Whitmani ja Verhaereni entusiasmi on mehelik ja aktiivset laadi, siis Gide'i müstiline joovastus on passiivne andumus jumalale. Gide'i tavalik sõna on „ootamine“ (*attente*), kuid et paljas ootamine igakord ei lõpe kohtamisega, siis ta kas joobub ootamisest enesest või — läheb rändama.

Ühenduses esteetilise elujoovastusega ühelt ja immoralismiga teiselt poolt tuleb mainida Gide'i poisiarmastuse motiivi. Olen eelpool mainind selle kirjaniku enda isiku ihaobjekti fikseerimattust ja kõrvalekaldumist harilikust teest. See kajastub ta teoseis kas või imelikult külmas suhtumises naise vastu. Gide'i teoseis esinev naine on kujutatud ikka väljaspool seksuaalsust, autor ei näi tundvat veetlust, mille sünnitab naine tugevasse mehesse. Seda soojemaid toone ta tarvitab meeste või poiste omavahelise sõpruse kirjeldusis. See iseäralik suhtumisviis püsib viimase romaaninigi, mille tegevus tiirleb päämiselt Edouard'i, Olivier ja Bernard'i vastastikuste suhete ümber.

Ent mitte üksi selles, et kirjanik on naiste kujutamises kahvatu ja et ta paremini oskab edasi anda meeste hingeelu, ei avaldu Gide'i inverteerit kalduvus, vaid ka vältimatus imetelus, niipea kui tegemist tuleb poistega. Michel (*Imm.*'is) kogub Aafrikas enda ümber araabia poisse, imetleb nende tervist ja nõtkust, murrab nende pärast truudust, ning jääb külmaks oma noore Marceline'i vastu, kellega ta õieti viibib pulmareisil. Sääli äratab noor Bachir haiges Michelis tugeva tervisetahte ainult sellega, et poiss lõikab kogemata näpust vere välja ja lakub selle naerdes ära, paljastades seejuures oma „väga valgeid hambaid“ (44); sääli võlub teda teine poiss Lassif, „kaheteistkümnenda-aastane ja ilus“, ja selle vend Lachmi, kelle väledust, ronimisosavust ja „kullakarvalist alastust“ ta imetleb; ka kääridevaras Moktir veetleb teda immoraalsuseni. Tagasi tulles Prantsusmaale oma kodumõisa, jääb Michel jällegi poisse imetlema. Sääli on Charles, „ilus poiss, nii rikas terviselt, nii painduv, nii kauni kehaehitusega“... (116), kellega ta tühjaks lastud tiigis kalu püüab, olles seejuures võlut poisi

1) Üks sagedaimaid epiteete Gide'il on „déloureux“ *Nourr. terr.*'i mõnel leheküljel juba: *matin délicieux* (88); *pensée délicate* (94); *la terre délicate* (97); *l'eau délicate* (97) jne.

paljaist liikmeist ja ta kogemata puudutustest (119); sääal on noor Alcide, kes paneb ta südame kiiremini tuksuma, keda ta tabab salakütiks enda maa pääl. Oma teiskordsel teekonnal lõunasse ta nõrkeb isegi kutsari ees. „See oli väike sitsiillane Kataaniast, ilus kui Teokritose värss, särav, lõhnav, mahlakas kui puuvili. Com'è bella la Signora! ütles ta hurmava häälega, vaadates, kuidas Marceline kaugeneb. — Anche tu sei bello, ragazzo, vastasin mina; ja kuna ma tema poole kummardusin, ei suutnud ma enam pidada, vaid tõmbasin teda enda vastu ja kallistasin teda.“ (234—5).

Aga üks vilksatu see motiiv juba *Nourr. terr.*'is? Ménéalque ostab laeva, tal on kolm sõpra ja neli laevapoissi, keda ta kallistab. Päätkis „Reis diližansiga“ loeme meesolevusest nagu mõnest naisest: „Ta nõjatus vastu mind; ta südametukseist ma tundsin, et see on elav olevus, ning ta väikese keha palavus põletas mind“ jne. (120).

Sama motiiv püsib ka *Caves*'is. Sääal näeme Anthime'i juures teenivat poisikest Beppot saavat peremehe eriliseks südamesõbraks. Lafcadio arutab endamisi: „Covigliajo preestril, nii mahe kui ta ka oli, polnud nähtavasti lusti võrgutada last, kellega vestles. Kindlasti ta valvas tema järele. Meeleldi oleksin ta teind oma seltsimeheks; muidugi mitte preestri, tont võtku, vaid jõmpsika... Mis ilusad silmad ta tõstis minu poole, need otsisid sama rahutult minu pilku kui minu pilk tema oma“ jne. (*Caves* 222). Sedasama Lafcadiot hakkab armastama Julius, teadmata et ta on tema poolvend.

Faux-Monn.'is näeme Olivier ja Bernard'i omavahelist kiindumust, nende magamist ühes voodis, ja läbi kogu romaani areneb Edouard'i armastus Olivier vastu, milles on kõike: andumust, igatsust, armukadedust, ning Edouard märgib järjekindlalt üles oma tundmused poisi vastu (121, 126, 128, 140, 160, 401, 402, 409). Olivier teeb enesetapmiskatsegi Edouard'i pärast, et seega talle ligemale pääseda ja lõpuks jäädagi tema juure elama erasekretärina.

Mainisin juba eelpool, mis allikast on pärit sarnane ebaloomulikkuse motiivi visa kordumine. *Si le grain ne meurt*, samuti Platoni *Sümposioni* vaateid edasiarendav *Corydon* annab küllalt materjali autori seksuaalse inversiooni mõistmiseks. Gide'i enda hingestruktuuri on see mõttes tugevasti mõjutand kauane kiindumus emasse, mis psühhanalüüsi järele on tähtsaimaid inversiooni tegureid, samuti kui vaevalt märgatav poolehoid isale, kes muide vara suri.

See kõik moodustab ühise kompleksi juba eelpool mainit poisi-armastusega ja nagu too leiab oma kajastuse, nii ka suhtumine ema, isa ja naise vastu võtab Gide'i toodangus teatud šablooni

ilme, muutudes tüüpiliseks motiiviks: poeg ei tea, kes on ta isa või jälle isa sureb varsti. Nii saab Lafcadio *Caves'*is oma isa teada alles selle surmavoodil; Bernard *Faux-Monn.'*is saab samuti alles täiskasvanuna teada, et see, keda ta pidand isaks, oli ainult ta võõrasisa. Isa surma leiame *Imm.'*is, surnud isa või teadmatut isa *Isab.'*is, *Faux-Monn.'*is isegi paaril korral (Robert de Passavant'i isa sureb, poeg ei tee sellest väljagi ja kui külaline küsib, kuidas on isa tervis, vastab Robert: „ah, unustasin teile ütlemata: ta on surnud“, seda siis, kui isa alles matmata; samuti sureb Boris'i isa): isa ja poja vahekord on Gide'i teoseis kujundet pea alati külmana, nende vahel on ülepääsmatu kuristik.

Ei või lõpuks nimetamata jätta veel seda, et Gide'i armastus naise vastu küünib harva kaugemale kui sugulasteni. Onutütre arm-saima kuju leiame juha *Cahiers d'Andre Walter'*is (Emmanuèle), *Porte étr.'*is. Alissa on samuti Micheli onutütreks. Mis Micheli sunnib kiinduma Alissasse, on selle sarnasus Micheli emaga, teiste sõnadega, ema-imaago sugestioon. (*Porte étr.* 41, 54).

Kõik need suhtumised isa-ema-onu-onutütre-poiste vastu, mis Gide'i toodangus on püsivalt kindlakujulised, tulevad autori enda dispositsioonist, nagu seda võiks kinnitada ligem analüüs. Siin kätkeb teatava määrani ka kõigi Gide'i motiivide isepärasuse võti.

Seni loeteld motiividega on fikseerit kõik olulised tähised Gide'i voolavas, alatasa muutuv as loomingus. Teised motiivid, mis tal esinevad, on üldised, mitte isikupäraselt püsivad, ega ole tähtsad ta toodangu struktuuri vaatlusel.

Kui veel kord üle vaadata seni käsiteld motiivid, siis näeme, et nende kõigi psühholoogiliseks lähtekohaks on mingi rahutus, mingi romantiline väljakippumistung. Väljakippumine enesest ja enese piiratusest tekitab uudishimu, jälgimise, elu meelelise nautimise motiivid. Väljakippumine kasvatus ja traditsioonide koor-mast loob irdumismotiivid omandusest, seltskonnast, perekonnast, mõtteist, printsiipidest. Siit lähtub ka immoralismi motiiv. Väljakippumine ühedimensioonilisest ajast tekitab ihad elu totaalsuse järele, loob valiku raskuse, osalt isegi passiivsuse. Tung ruumi loob rändamismotiivid ja väljakippumine primitiivsest minast askeesi, loobumuse, eneseohverduse. Ning tarve lahti pääseda paratamatusest, kausaal-seist sidemeist — „acte gratuit“ motiivi.

Nõnda, jälgides Gide'i püsivaid motiive, võime konstateerida, et need on kõik teineteisega tihedas ühenduses, moodustades tervikulise, autori romantilisele hinge struktuurile viitava kompleksi.

III. Kompositsioon.

Võttes, millega Gide üles ehitab oma teosed, on nii mitmekesised, nii muutlikud, et on raske neid üldse süstematiseerida. Neiski näib valitsevat elu dünaamika. Gide pole oma kunstielamuse väljenduseks üksi rakendand igasugu kirjandusliike — jutustavat, lüürilist ja dramaatilist — vaid ta on osand nende piirjoonigi ähmastada, ennast seski suhtes teha rubritseerimatuks. Ja mõnda teost, näit. noorpõlve mõjukaimat *Nourr. terr.*'i on üldse raske paigutada ükskõik millisesse lahtri. Gide on loond isegi uusi kirjandusliike ehk vähemalt neid uuesti ristind: sümbolistliku „traktaadi“ (*traité*) ja satiirilise-ironilise „sotie“. Ta ei taha ka, et ta jutustavad teosed, pääle *Faux-Monnayeurs*'i, kannaks nime „romaan“, kuigi mõned neist võiksid selle mõiste alla mahtuda.

Kuna kõiki ta teoseid jaotada üksikute kirjandusliikide lahtreisse tähendaks seda, et tuleks luua tema jaoks peaaegu samapalju lahtreid, kui palju tal on teoseid, siis katsun neid jaotada ainult nende peatunnuste järele mingeisse rühmadesse, misjuures mõni teos siiski ainult pooleldi sinna mahub. Gide'i tarvitet žanridena tuleks ära märkida: 1) traktaat, 2) reisikiri, 3) draama, 4) „sotie“, 5) jutustus ja 6) romaan. Seegi liigitus on puudulik ja paljudki teosed jäävad kuhugi vahepääle.

Kõige kirjum neist liikidest on sümbolistlik traktaat. „*Traité*“de nime alla paigutab Gide ise oma 6 lühemat teost: *Le Traité du Narcisse*, *La Tentative amoureuse ou le Traité du vain désir*, *El Hadj ou le Traité du faux prophète*, *Philoctète ou le Traité des trois morales*, *Bethsabé* ja *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Teatud riskiga võiks selle ebamäärase rubriigi alla tuua ka *Les Cahiers d'André Walter*'i, *Le Voyage d'Urien*'i ja *Nourritures terrestres*'i.

Igäühe mainit teose aluseks on mingi enam või vähem tabatav tees, mis on konkreetseks kujundet kas allegooriate või uduste sümbolite abil, mille vahele poetuvad filosoofilised maksimid. Võib-olla saaks nende teoste põhituuma karakteriseerida väitega, et elu ja kunst on teineteisest lahutat suure vahemaaga, mida täidab päämiselt mõte. Kui ongi vahel riivamisi eluga (nii *Nourr. terr.*'is), siis põgusalt, impressionistlikult, nagu mägismaa tunnelist läbi sõites vahel aknasse vilksatub tükike primitiivset loodust, et siis jälle anda maad pimedatele seintele, mille vahelt välja tahaks.

Et neis teoseis reaalsus ja elu on ainult sümboliks, võrdkujuks, ja et esirinnal on enam või vähem käsitetav idee, siis ei leia me neis ka pea mingit faabulat. Veel enam, episoodid, kui neist üldse võib kõnelda, ei ole asetet teineteisega ajaliskausaalsesse ühendusse,

vaid nad katkevad järsku, niipea kui nad on täitnud oma allegoorilise või sümbolise ülesande, et ruumi anda teisele episoodile, mis sedasama mõtet aitab valgustada teisest küljest. Domineerib seega mõtte primaat. Sellepärast on neis teoseis kunstiline vorm kuidagi jäik, puudub eluline paindumus.

Nõnda näeme esimeses mainit teoseid Nartsissi otsimas peeglitvett, kust ta saaks ennast näha. Ta leiab aja-jõe, kummardub sellele, et näha, kuidas mööda liiguvad ikka samad vormid, sest nood on ebatäiuslikud ja peavad uuesti algama. Siis tuleb järsk käänak: mõte muutuvusest viib kujutluse paradiisiaeda, kus kõik on liikumatu (sellepärast, et kõik on täiuslik). Kujud ja episoodid liiguvad mõttelingu otsas, nende järjekord on tingit assotsiatsioonest: Nartsiss vee kohal — Paradiis — Ygdrasili puu — Aadama igavus „ideede aias“, ta käeliigutus ja aja sünnitamine — Kristus — Poeet — Nartsiss.

La Tentative amoureuse'i aineks on Luc'i ja Racheli armastus, misjuures aga midagi ei sünni ega juhtu. „Mu jutustuste ühtluseks ei teind nad midagi muud“ (45). Väikesed episoodid on kui lühikesed meloodiakatked, mis jäävad lõpuni arendamata. Süžee liigub kevade — suve — sügise — talve viitu mööda ja kajastab armastuse erifaase aastaegade järel.

Kõigis traktaatides juhivad süžeed ideelised assotsiatsioonid, mis pärast episoodid ei saa küllaldaselt välja sirguda, kujud katkevad enne täielikku väljaarenemist, et anda ruumi uutele kujudele, mis idee käiku paremini sümboliseerivad. Kui kirjanik mitmel juhul (nii *Philoctète's*, *Bethsabe's*, *Le Retour's*) tarvitab dialoogi vormi, siis ei koondunud see mitte konfliktile kui keskuse ümber, vaid dialoogid on pigemini omaette monoloogid, mis edasi ei vii, vaid mis antud seiku kasutavad ettekäändena filosoferimiseks. *Bethsabe's* ja *Le Retour's* on Piibli ainet käsitled ka piiblikus stiilis, rütmilises proosas, mis meele tuletab vanahebreala salmistikku ja ligidale tuleb Claudeli kõrgele stiilile.

Kõik kas kreeka mütoloogiast või Piiblist võetud faabulad saavad Gide'i sule all kerge korrektuuri. Kuna Sofoklese Filoktetes järele annab ainult Herkulese vahelesegamisel, juhivad Gide'i Filoktetes kõrgem metafüüsiline moraal, mis autorit parajasti huvitand. Niisama on omamoodi varieerit ka *Bethsabé* motiiv, nagu see juba mainit eelpool: tähendamissõna „kadund pojast“ võtab teise ilme kui Testamendis; ka on autori poolt juure lisat noorima venna kuju. Kõigi nende teistenduste alust tuleb otsida Gide'i ideestikust.

Juba traktaatide faabulate ammutamine kirjandusest ja mitte elust on iseloomulik Gide'i loomingu esimesele järgule. Kirjaniku ülesandeks ei paistnud siis olevat niipalju uute sümbolite loomine, kui vana üleskohendamine ja kasutamine.

See võte on enam-vähem üldine kõigile sümbolistidele: kreeka ja rooma mütoloogia, samuti Piibli motiivid kohendeti üles, eluligemate sümbolite loomiseks ei osutetki erilist indu. Nõnda kubiseb sümbolistide luule vanust jumalaist, või kus need puuduvad, sääl turvutakse abstraktsustesse ning suurte tähtedega kirjutet „Chimère“idesse, „Gloire“idesse, „Esprit“desse. Gide armastab eriti Virgiliuse ekloogidest üle võtta kujusid ja nimesid (Tityre, Mopsus ja t.).

Kompositsiooniliselt need lühikesed traktaadid ei paku suurt huvi, kuna neis ei avaldu kuigi veenvalt materjali organiseerimise oskus, ennemini võiks kõne alla tulla nende sõnastus, mis on sümbolistlik ja mis erineb teravasti teiste kirjanduslikkude koolide omast. Kuid sellest allpool.

Ainult *Nourr. terr.*'i kompositsiooni on tulus ligemalt analüüsida, kuna see teos on jumalagajätt sümbolismiga¹⁾, ja kuna see ülesehituse korratusest on otse ainulik prantsuse kirjanduses. Seda teost on võimatu paigutada kuhugi liiki, sest see on kõigi žanride konglomeraat.

Ta algab pöördumisega kellegi Nathanaeli poole, kellele soovitatakse pärast lugemist raamat kõrvale heita ja oma teed otsida. Samalaadilise akordiga lõpeb teos. Vahele on paigutat kaheksa osa („raamatut“) ja lõppu allegooriline *Hymne en guise de conclusion*.

Kolm esimest raamatut on kompositsioonilt enam-vähem ühte laadi: nad koostuvad maksimiidest, kõrgendat stiilis väljendat õpetussõnadest, misjuures iga lõik viib sootuks erisuunda, vahele tulevad pooleldi riimit vabad värsid, n. n. „ronde“id, mis sisaldavad enamasti loetelusid (nii *Ronde pour adorer ce que j'ai brûlé* on ehitet üles anafooridele, mis algavad „il y a“ga). Lõpu poole ilmuvad lõikude ette geograafilised nimed, mis peavad nähtavasti ära märkima kohta, kus autor selle või teise lause on kirja pannud. Erilist kompositsioonilist väärtust neil pole. Nende nimede, kui ka igas päätükis teisevate atmosfääriliste muljete tõttu omavad mõned päätükid puhta reisimärkmiku ilme. Neljas raamat moodustab suurema terviku: see on Ménalque'i jutustus oma sõpradele Fiesole ja Firenze vahel asuvas suvilas, jutustus väljakippumistungist raamatuist, tubadest, seltskonnast, millele sõbrad vastavad lauludega (need on jälle vabad värsid, mis alguses kujutavad elu toite, „maisi toite“, ning on seega nagu vastukaaluks Ménalque'i rahutule otsimisele), kuid siis kaob siingi kompositsioonlik ühtlus ja „kranat õuna ronde“ile järgneb ballaad kuulsast

1) Mallarmé ümber koonduv sümbolistide rühm ei tunnud enam Gide'ile kaasa, kui ta oli avaldand *Nourr. terr.*'i. Nõnda ei annud H. de Regnier kunagi andeks ärapöördumist sellest „kõrgest kunstist“, milleks ta pidas just Gide'i „traktaate“.

armastajaist, sellele „ronde“ kinnisvaradest ja haigusist, siis tulevad üksikud inkoherentsed tsitaadid kõnelusist või lauludest, „ronde kõigist ihadest“, et lõppeda kuuvalge maastiku kirjeldusega.

Viies raamat *La Ferme* viib meid mõtiskeludele diligentsis, hulgutab võõrastemaju pidi, kust igastühest mõni lüüriline lause järele jääb sademena, et viimaks peatuda talu askelduste luule juures. Kuues raamat sisaldab uuesti kõiki liike segipaisatuna, seitsmes raamat toob reisimärkmeid Alžeerias, kuna viimane kannab meid jälle filosofoeringuisse ja pakub mälestisi mingist reisist Pariisi.

Peatume vähe kuuenda raamatu süžee juures, kuna see on kõige korralagedam. See võtab oma alla umbes 25 lehekülge (139–165) ja sisaldab kõigepäält moto Goethest ning *Lyncéus'*iga päälkirjatet sissejuhatuse täis piiblikku lürismi. Siis järgneb: 1) pöördumine Nathanaeli poole ja õpetussõnad sellele, 2) lüüriline loetelu, milliseid on olemas allikaid, tavalise „ily a“ anafooriga, 3) „ronde kustutat janudest“ vabavärsi vormis, 4) seletus, et pole veel kõik värssi pandud ega loeteld ja süda ei vaiki veel, 5) valgete teedekivide läike imetelu öös, 6) filosoofiline mõtiskelu maastikkude mitmekesisusest, neitsilikkusest looduses ja minevikust olevikus, 7) märkus 20. juulil k. 2 hommikul ja kiidusalm koidule, 8) märkused selle kohta, millised lõhnad on kell 2, mis kehaline enesetunne on kell 5, 9) lüüriline mõtiskelu unest ja magamisest (kus kunagi magat ja millised muljed sellest), 10) mälestuskatkeid Roomast, Firenzest, Granadast, Sevillast jne., 11) millised aknad ja palkunid on seotud mälestustega, 12) muljeid linnadest (Smürna kui magav tütarlaps, Zaghouan kui kabüüli karjus jne.), 13) muljeid mauride kohvikuist, 14) lüüriliseks lauldud lehti ja oksi, 15) analüüs, mida aistib praegusel momendil kõrv, silm, nahk, nina, 16) rida „ronde“ide päälkirju: ronde'id ise ta jätab seekord avaldamata, 17) lüüriline pöördumine Lyncéus'i poole, kes on valvand öö läbi üleval tornis.

Niisuguseist sugemeist koostub see raamatuosa. Igasugune ajaliskausaalne või loogiline pidevus nende üksikute sugemete vahel puudub täiesti. Jäävad järele kõrvuseatud muljed, pähetulevad mõtted, mälestuskatked. Ja kui siin üldse juttu võib olla mingist kompositsioonilisest organiseerimisest, siis ainult niipalju, kuivõrra üks muljetuum nagu kivi, mis vette on visat, enda ümber paneb virvendama mõttepinna. Ent enne kui üks virvendus lõpeb, on vette langend juba uus kivi. Nii võiksime kõne all olevas raamatuosas näha mingit organiseerimist n. ö. teemide näol variatsioonidega. Nõnda viib teem „janu“ näit. teemile „allikad“ ning see hakkab varieeruma (kust nad tulevad, misvärvilisi neid on, geograafilised loetelud 142–4), kuni päädib luuletises joomisest ja janust (145). See-

sama kordub teemiga „valgus“ (148—9), „magamine“ (152—4), „aknad“ (156—7), „linnad“ (157—8), „kohvikud“ (159). Variatsioonid on lihtsad mõtteassotsiatsioonid lüürilise loetelu vormis. „Tahaksin sündida ajas, kus poeet võiks ainult loetella“, hüüab ta whitmanlikult (160). Tihti lõpevad loetelud sõna etc.-ga, mis veel kord alla kriipsutab mõtete ja muljete ümbertöötamattust, nende tooresolu.

Niisuguse võtte, ütleksin poäntellistliku maneeri aluseks on hoolimatult anarhiline ja korralage passiivne lürism. Tarvitetakse laiendat päeviku vormi, mis lubab kõike avaldada ilma valimata. Mõtte kõrgusist oleme äkki paisat kuhugi elu vormimatusse voolu, kaootilisse realismi. Ajalisel järjestusel puudub igasugune loogika, nagu see võib puududa reaalses teadvuseski. Me satume siin kokku omamoodi „sisemise monoloogiga“ James Joyce'i mõttes, kes elu primaati tahab väljendada sellega, et ta kirja paneb ühe isiku elamused ses järjestuses, nagu nad sekund sekundi järele teadvusest läbi vilksatuvad. Vahe on selles, et Gide märgib ära ainult mõned talle tähtsaimpaistvad momendid teadvuse alalisest voolust, kuna Joyce sellest tahaks puudutada iga piseimat piiskagi.

Sarnane tendents, äärmine realism selle sõna otsekoheses (mitte kirjandusloolises) mõttes, viib täielisele kunstilise organiseerimise eitamisele.

Gide'i vormi arengus oli see äkiline sөөst ellu reaktsioon vormilise surve vastu. Sellele vastas täiesti Gide'i hingeline põhiheli, millest sündisid ta iseloomulikud motiividki, nimelt — väljakippumistung kõigest tarretanust. Kuid ei saa salata, siin olemine ühtlasi sattund Gide'i Ahhillese kannale, ja see on — mida hiljem veel juhust on mitu korda kinnitada — fantaasia, mis ei suuda liig kaugele lennata mälestusist ega neid vabalt deformeerida kujunduselementideks. Veel ta hilisemais töis valitseb päeviku-vorm, samuti kui „mina“-jutustuse vorm kaugelt ülekaalu omab objektiivsema vormi üle.

Kahtlemata kompositsiooniline korralagedus annab asja võrrelda Gide'i saksa romantikutega, *Nourr. terr.*'i puhul eriti *Lucinde* autoriga. Oleks asjatu kõnelda mingist Fr. Schlegeli mõjutusest Gide'isse, küll aga peab oletama, et Gide'i looja-tüüp tuleb oma laadilt õige ligidale saksa varajasile romantikuile. Jätan siin kohal kõrvutamata Gide'i ja saksa varajaste romantikute nii sarnase maailmatunde (ka saksa romantikud tahavad nautida kõike ja valida tähendab ka neile end piirata: üht asja pooldada ja teist eitada tähendab neilegi kitsendada naudingut ja isikuvabadust ning sellepärast nad eelistavad passiivsust ja vegeteerimist), piirdun ainult paral-leelidega kompositsiooni alal. *Lucinde* koostub proloogist ja reast

päätükke, mis teineteisega on õige nõrgas sidevuses. Faabula pea-aegu puudub, valitseb filosoofiline harutelm, refleksioon. Eelistetakse mina-vormi. Tehakse otse teadlikuks ja tahtlikuks kompositsiooniline korralagedus: „Minule ja sellele kirjatööle, minu armastusele ta vastu ja ta kujunemisele iseeneses pole ükski siht sihikohasem, kui see, et ma juba alguses hävitan selle, mida nimetame korra, et ma temast kaugen ja enesele otsustavalt võtan veetleva segaduse - õiguse ja kinnitan seda teo läbi“. (*Lucinde*).

Nagu Fr. Schlegel tahab kõike, mis tas keeb ja käärib, edasi anda ümbertöötamatult, nõnda Gide'gi tahab pakkuda oma muljeid ja mõtteid toorel kujul, ilma neid ümberkujundamata kunstiteosele omaste seaduste järele. Niisugune seisukoht pole Gide'il üksi loomingu esimesel järgul, vaid see jääb alateadvuses edasi helisema veel hiljemgi, kui kunstnik oma ülesandeid võtab juba valjumalt: teadlik klassitsismi pooldaja oma elu teisel poolel ei saa lahti romantilisist põhikalduvusist ja mina-seotusest ka siis, kui taotleb objektiivsust. Päeviku-vormi säilimine eriti nii ohtrais reisikirjeldusis tõestab seda liigne kord.

Gide, kes vahetpidamata reisib, nagu ehtne romantik kunagi, kannab kogu aeg enesega kaasas taskuraamatut, reisimärkmikku, kuhu fikseerib oma muljeid ja mõtiskelusi. Neid märkmeid ta tarvitab — enamasti ümbertöötamatul kujul — oma teoseis. Sellane loomisviis on jälgi jätnud *Les Cahiers d' André Walter*'i, mis koostuvad kahest märkmete vihust, ühest valgest, teisest mustast, *Voyage d' Urien*'i, *Paludes*'i, *Nourr. terr.*'i, *Porte étr.*'i, *Faux-Monn.*'i, kõnelemata puht-reisikirjadest (*Amyntas*, *Voyage au Congo*, *Retour du Tchad*).

Kui ka viimaseis Kongo-märkmeis on küllalt ruumi jäetud kohalikkude olude kirjeldusile, on kaugelt suurim osa neistki reisikirjeldusist ikka seotud minaga, õigemini mina aistingutega. Ka kõige objektiivsemasse romaani ulatub niisugune silmapilkse aistingute noteerimise komme.

Jutustava proosa kompositsioonis kohtame sama rahu-tust, pildlemist, otsiskelu, mis muiski kirjandusliikides. Ei rahulda Gide'i tavaline novelli- või romaanivorm, ta taheb neist üle astuda, neid teisendada. Ja nõnda sünnivadki kompositsiooniliselt fragmentaarsed satiirilise põhitooniga jutustised *Paludes* ja *Prométhée mal enchaîné*, samuti satiiriline seiklusromaan *Caves du Vatican*, mida kolme Gide ise, olgugi hiljem, on hakand nimetama „sotie“ks. „Sottie“ nimetuse all tuntakse XV sajandis burleskseid ettekandeid „enfants sans souci“ ehk „sots“de poolt, kes olid riietat kollasesse ja rohelistesse ja kel pääs olid eesli kõrvadega ja kuljustega varustet mütsid. Ja nagu too kord sottie'des noole terav ots oli pöördud paavstide ambi-

tsioonide ja narruste vastu, nii *Caves'*iski suhtutakse piitsutatavalt paavsti üleliigse austamise vastu. Kuid kompositsiooniliselt võttes erineb *Caves* küllaltki eelmainit teoseist ja tuleb vahest kõige ligemale romaanile *Faux-Monnayeurs*, milles muide Gide ise tahab näha oma ainsat romaani. Need neli teost pakuvad vaatluseks eriti huvi, kuna neis on tarvitet originaalseid kompositsioonilisi võtteid; seevastu jutustised (*Immoraliste*, *Porte étroite*, *Symphonie pastorale*, *Isabelle*, *L'École des Femmes*), ei lange liiga järsult välja jutustuse tavalisest vormist ja võivad tähelepandavaks saada vaid ses suhtes, et nad veel kord aitavad kinnitada mõnda vältimatut iseäraldust Gide'i kunstitehnikas.

Juba faabula Gide'i jutustavas proosas kannab fragmentaarset ilmet, kuigi mitte nii kaugele ulatuval määral, kui see oli omane sümbolistlikule traktaadile. Gide pole loomult jutustaja, vaid enne kõike mõtete vormuleerija. Sündmustik ei voola tal vabalt ja rõõmsalt, vaid on seotud kas mõne mõtte või autori enda mälestiste külge, mis teisendetult esinevad jutustistes. Isegi mälestiste deformeerimine ja ümberkujundamine sünnib Gide'il väga visalt ja seepärast leiame ta teoseis võrratult palju autobiograafilist materjali toorelt jutustusse ületooduna. Tõsi küll, Gide on katsund lahti rabelda oma minevikust ja oma fantaasia küljest maha raputada mälestust. Seda ta on vahest kõige enam saand *Caves'*is, mille keeruliste seikluste arenemist ei takista isiklikkude mälestiste kammitsad, kuid sääligi leiame mõne autorile endale lähedase kuju. Faabula saab end siin lahti lüüa täies ulatuses, suuremas veel kui *Faux-Monn'*is, kus ühtlast arengut takistab juba see mitmekesine materjal (isiklikud mälestised, mujalt loetud juhtumused, fantaasia leiud), mida autor ei suuda sulatada päris ühtlaseks ja pidevaks.

Mitte see pole oluline, et siin ja sääl on tarvitet autobiograafilist materjali — seda teeb iga kirjanik — vaid palju tähtsam on kompositsiooniliselt see, et isiklikud mälestised ei jääks võõra ollusena oma ümbrusse. Gide'i mälestised ja nende sõnastus on aga kokku joodet nii tihedasti, et sageli juttugi ei saa olla assimileerumisest fantaasia poolt valit ümbrusele ja seikadele. Ainult see aitab meile seletada, miks Gide'i süžeed pole sirgjooneliselt selged, vaid sisaldavad palju kõrvalekaldeid, mida ei nõua sugugi kunstiline imperatiiv. Kuna otsest biograafilist materjali on Gide'i kohta võrdlemisi vähe, peab piirduma sellega, mida pakub autobiograafiline *Si le grain ne meurt*. Kõrvutades psühholoogilist romaani *La Porte étroite*'i (mis Gide'i enese öeldes olevat kerge olnud kirjutada ainult sellepärast, et säälsete tegelaste askees ja eneseohverdus olla risti vastand ta enese veendeile) Gide'i autobiograafiga,

leiame säält terve rea kompositsiooniliselt mittetarvilikke vihjeid, nagu isa surma, kui Jérôme on 12 aastane (Gide'i isa suri ka André sama vana olles), või Luxembourg'i aia ümbrust (mis esineb veelgi tugevamini *Faux-Monn.*'is ja millega seotud Gide'i enese noorus), või sõitusid Havre'i — Pariisi vahel (mis vahet Gide ise alati sõitis oma ema kodukohta) jne. „Gouvernante de ma mère Anna Shackleton“ist (*Si le grain I*, 40) on saand miss Flora Ashburton „institutrice de ma mère“ (*Porte étr.*), Juliette ja Alissa on täpselt Suzanne ja Emmanuèle *Si le grain*'ist. Pääle kõige muu esineb terve rida vältida võidavaid kokkusattumisi. Näiteid:

Si le grain ne meurt:

Gide oma isa surma puhul:

„Mais mon chagrin n'éclata que lorsque je vis ma mère en grand deuil“ (I, 136).

... „je sentais que je restais enfant; je sentais qu'elle avait cessé de l'être“ (II, 9).

„J'avais quitté mes cousines vers la tombée du soir pour rentrer rue de M..., où je pensais que maman m'attendait; mais je trouvai la maison vide; je balançai quelque temps, puis résolu de retourner rue de Lecat“ (II, 10).

„J'allai donc hors temps rue de Lecat, avec le désir de surprendre... Contrairement à la coutume, la portecochère n'était pas fermée, de sorte que je n'eus pas à sonner... Une peste femelle que ma tante avait à son service, surgit de derrière la porte du vestibule..., et de sa voix la moins douce:...

Evidemment je n'étais pas celui qu'on attendait. Mais je passai sans lui répondre. Les chambres des enfants se trouvaient tout en haut: au dessous, la chambre de ma tante et celle de mon oncle: au premier, la salle à manger et le salon, devant lesquels je pas-

Porte étroite:

Jérôme oma isa surma puhul:

„Peut-être ma sensibilité, surexcitée par notre deuil et, sinon par mon propre chagrin, du moins par la vue du chagrin de ma mère...“ (12).

... „je compris brusquement que tous deux nous avions cessé d'être enfants“ (12).

... „puis remontai à la maison Plantier chercher ma mère. Là j'appris qu'elle était sortie avec ma tante et ne rentrerait que pour dîner... j'errai une heure ou deux sur les quais“ (24).

„Brusquement le désir me saisit d'aller surprendre Alissa... Je traverse la ville en courant, sonne à la porte des Bucolin, déjà je m'élançais dans l'escalier. La bonne qui m'a ouvert m'arrête:...

Mais je passe outre: Ce n'est pas ma tante que je viens voir.

La chambre d'Alissa est au troisième étage. Au premier, le salon et la salle à manger; au second, la chambre de ma tante d'où jaillissent des voix. La porte est ouverte devant laquelle il

sai... La chambre de ma tante était grande ouverte: la chambre était très éclairée et répandait de la lumière sur le palier...

... J'entrevis ma tante, étendue languissamment sur un sofa: auprès d'elle Suzanne et Louise...

... Par peur d'être aperçu et retenu, je passai vite.

... J'arrivai devant la porte de mon amie: je frappai tout doucement et, ne recevant pas de réponse, j'allais frapper encore, mais la porte céda, qui n'était pas close. Cette chambre était plus obscure encore, le lit en occupait le fond; contre le lit je ne distinguai pas d'abord Emmanuèle, car elle était agenouillée. J'allais me retirer, croyant la chambre vide, mais elle m'appela:

— Pourquoi viens-tu? Tu n'aurais pas dû revenir.

Elle ne s'était pas relevée. Je ne compris pas aussitôt qu'elle était triste. C'est en sentant ses larmes sur ma joue que tout à coup mes yeux s'ouvrirent.

Il ne me plaît point de rapporter ici le détail de son angoisse... (II, 10-13).

faut passer; un rais de lumière sort de la chambre et coupe le palier de l'escalier.

... ma tante est couchée sur une chaise longue; à ses pieds, Robert et Juliette...

A la faveur de ce ridicule jeu de scène, je me glisse sans être vu.

Me voici devant la porte d'Alissa. Les rires et les éclats de voix montent de l'étage inférieur; et peut-être ont-ils couvert le bruit que j'ai fait en frappant, car je n'entends pas de réponse. Je pousse la porte, qui cède silencieusement. La chambre est déjà si sombre que je ne distingue pas aussitôt Alissa, eile est au chevet de son lit, à genoux... Elle se retourne, sans se relever pourtant, quand j'approche, murmure:

— Oh! Jérôme, pourquoi reviens-tu?

Je me baisse pour l'embrasser; son visage est noyé de larmes...

Cet instant décida de ma vie; je ne puis encore aujourd'hui le remémorer sans angoisse* (24—27).

Juba need paralleelid lasevad pilku heita Gide'i loomingu laadile. Meil pole siin tähtis niipalju autobiograafilise elemendi enese konstateerimine kirjaniku toodangus, kui selle materjali ületoomise laadi jälgimine. Nagu selgub kahte teksti kõrvutades, on reaalse sündmustik fikseeritud kirjaniku mälu kindla skeemina. Väljalõige realsusest, mis sõnastusele tuleb, on mõlemal puhul seesama. Veel enam, ka sõnastus ise langeb enam-vähem ühte. Siin pole tegemist lihtsa mahakirjutusega enesest, autoplagaadiga, sest ütluste ja lausete ühtesattumisi leidub laialipillatuna juhuslikult ka mujal, mitte igakord ühe ja sama episoodi puhul, nagu eelpool toodud näiteis: mõned laused korduvad Gide'il läbi kogu ta toodangu. Ei võiks ju kuidagi oletada, et kirjanik näit. oleks *Si le grain*'is esineva lause: „Emmanuèle avait deux ans de plus que moi“ (I, 139) lihtsalt maha kirjutand oma

Porte étr. ist, kus seisab: „Alissa a deux ans de plus ... que moi“ (12); või Emmanuèle'i kohta lausut iseloomustuse: „avec une grâce si souriante“ (I, 139) võtnud Alissa iseloomustusest, et ta on „douce-ment souriante“ (23).

Palju tõenäolisem on väita, et reaalne sündmustik on mällu fikseeritud kindlate tähistega ja et tihti saadab seda isegi enam-vähem ühesarnane sõnastusviis. Nii siis mõlemad ettetoodud tekstid on kirjutet arvatavasti iseseisvalt, ometi on kujude kristallisatsioon olnud nii tugev, et 10-aastase vahemaa järele on sama episoodi sõnastus jäänud peaaegu endiseks. Muudatusi on võrdlemisi vähe. „La bonne“ on jäänd „une peste femelle“iks; tubade järjekord on võetud teine; romaanis käsitletakse alguses ülemist korda, siis alumist, lõpuks keskmist: autobiograafias mainitakse alguses ülemist, siis keskmist, lõpuks alumist korda: „chaise longue“ist on saand „sofa“: Robert ja Juliette'ist Suzanne ja Louise jne.

Siit võib väita, esialgu küll hüpoteesina, et Gide'i loova vaimu struktuur pole sugugi nii muutlik-rikas, teisenev, rahutu, kui ta vahest esimesel hetkel paistab, vaid et selleks on mõningaid väga inertseid kohti. Kirjaniku fantaasia on seotud antuse külge. Ja kui ta hing rabeleb, otsib väljapääsu kõigest tarretanust, siis on see revolt eeskätt iseenese loomu vastu elu ja liikuvuse nimel. Ja siingi kirjaniku vaimu struktuur tuleb lähedale saksa varajaste romantikute omale, kes oma teadvuse sisuks tahtsid tõsta alateadvuse ja kes ise ratsionalismi idusid veres kandes revolteerisid kõige mõistuslikult-möödetu vastu.

Meie võime eelpool esitet hüpoteesile tuge leida mitmelt poolt, päälle muu Gide'i loomupärast konservatismi ja fantaasia seotust kinnitab *mina-vormi tarvitamine* gi nii püsival kujul.

Mina-vormil jutustavas proosas on mõnedki paremused, mida ei anna objektiivne jutustuse vorm: lugeja satub kujudega vahenditusse kontakti, on tegelasega vis-à-vis nagu oma vastukõnelejaga, kes monologiseerib. Objektiivse jutustuse kolmas isik on alati kaugemal kui subjektiivse vormi esimene isik.

Mina-vormi tarvitamise kunstikavatsuslikuks põhjuseks objektiivse fantaasiaga kirjaniku poolt on sagedasti see, et tahetakse lugejat viia üsna intiimsesse ligidusse muidu liig kaugelseisvale isikule. Niisugune kirjanik „kehastub täiesti ümber“ oma kujuteldavasse isikusse, on nagu näitleja, kes kõneleb teise ettekirjutet sõnu, misjuures ta ei lase nähtavale tulla iseenda loomu ja laadi. Kuid subjektiivse fantaasiaga kirjanikul võib mina-vorm kergesti muutuda kõige hõlpsamaks enesekujutamise vahendiks. Kujutetav „mina“ on autori enda kas sootu transformeerimata või vähe teisendat „mina“. Oma „minaga“ alati seotud kirjaniku käes ähvardavad kõikujud saada šablooniliseks, ümberke-

hastumise ulatus on koguni väike ja enesekordamine varitseb igal sammul.

Gide kuulub ilmselt mina-võrru võlut kirjanikkude hulka. Sellest saab ta ise küll väga hästi aru ja selle vastu ta õieti sihikbi oma sisemised revolteerivad jõud; alateadlikust opositsioonist oma piirat mina vastu ongi pärit ta romantiline liikuvuse ja totaalsuse kultus, millest juttu olnud eelpool. Mis tagajärgi see sissisõda oma mina piiratud vastu on annud, näitab seik, kui kaugele kirjanik suudab oma toodangus välja ulatuda sest mina-kestast. Me ei hakka jälgima üksikuid tüüpe ega uurima, kui palju nende taga on märgata autori sissetundmise ulatust võõrasse hinge, paremaid tagajärgi annab siin teoste kompositsiooni võtete vaatlemine, milles kirjaniku alateadvus ja ta loomupärane struktuur avaldub palju puhtamal kujul.

Ei ole mingit kahtlust, et Gide'i toodangu algjark tähendab kõige siiramat enesekujutust. *Cahiers d'André Walter* ei sisalda peaaegu mingit ümberriietuse katsetki. Emmanuèle on reaalne Emmanuèle, André on reaalne André. Pole märgata vähimatki kalduvust teost konstrueerida muude, kui elu enda tõugete järele: kunstikavatsuslik ja objektiivne kujundusviis puudub täiesti. Loovat fantaasiat korvab passiivne mälestus.

Jätame kõrvale sümbolistlikud traktaadid, mis samuti seotud on minaga ja peatume esimesel katsel anda enam-vähem objektiivset: *Paludes*'is on palju lõikavat-vaimukat satiiri elu ümbruse vastu. Kuid seegi närviline rahulolematuus on võimetu looma muud kui mina-vormilisi päevikulehti, mis pidevat hoogu suudavad sees hoida ainult mõnes kohas kuni kümnekonna lehekülje kestes. Muidu aga on kujundushoog nii lühihingeline, et sellest jätkub vaid mõne mulje ja mõtte fikseerimiseks. Iseloomulik on ka see, et Gide siin esmakordselt tarvitab võtet teha üheks tegelaseks kirjanikku ennast. See annab mitu tegevuspinda, kuid sellest allpool. Mina-vorm domineerib täiesti, ja kuna keskkujuks on oma teosest märkmeid tegev kirjanik, siis õpime ligemalt tundma pigemini teose kirjutamise protsessi kui teost ennast, tahet midagi kujundada enam kui kujusid endid. Niisugune mina-seotus loob teoses viljatud, enesesse tagasi-pöördumise laigud, lugeja läheb otsima sündmustikku, kuid leiab selle asemel eest paremal juhul kirjaniku kava selle kohta, mida tuleks sündmustikuks anda, pahemal juhul aga märkmed, millest autor samas ütleb, et need on ebaõnnestunud. (*Pal.* 83—4). Kordub saksa romantikute „Poesie der Poesie“ teisendet kujul.

Päeviku vorm esineb Gide'il päälle nimetat teoste veel järgmis's jutustavais teoseis: *Porte étroite*'is, kus selle kirjutajaks on Alissa, kuid kus sellest hoolimata keerlevad motiivid, mis Gide'i ennast alati

huvitand; *Les Caves du Vatican*'is, kus Lafcadio päevik sisaldab märkmeid samasugusest moraalsest enesekasvatusest, mida sisaldas ka *Paludes*'i agenda. Kogu *Symphonie pastorale* on kirikõpetaja päevik ja samasugune märkmiku-vorm võtab oma alla ka üle poole *Faux-Monnayeurs*'ist. Kui *Paludes*'is kirjanik filosofeerib oma fiktiivsete tegelaste ja elu üle oma alles kirjutetavas *Paludes*'is, siis lastakse *Faux-Monnayeurs*'is sama šablooni järelle *Faux-Monnayeurs*'i kirjutavat autorit vaadelda ja filosofeerida oma valmiva teose ja selle aluseks oleva elu üle. Ka viimati ilmund jutustis *L'École des Femmes* on ühe naise päevik.

Päeviku vorm pole hõlpus ükski sellelt, et ta lähteks on „mina“, vaid ka et ta kompositsiooni vabadus tundub nagu õigustetuna: tas on lubat kõik vormid ja tas võib isegi realiseeruda Fr. Schlegeli ideaal, mille järelle kaootiline sisu peab leidma kaootilise vormi. Nõnda näemegi Gide'i romaanide päeviku-osis kõigi võtete konglomeraati: siin on jutustavat elementi, karakteristikat, enda, teiste ja oma teose analüüsi, mõtiskelu, filosofeeringuid, sõitlusi kriitikutega, tähelepanekuid ja muljeid elust, jah, isegi tahtlikku valet („Kõik mis ma eile siia kirjutasin, on vale“, kirjutab Edouard oma päevikusse. *Faux-Monn.* 148). Niisugune vorm ei nõua just eriti palju loovat pingutust, organiseerimistalenti.

Mina-vormi tarvitamise ettekäändeks on sagedasti raamjutustus. Gide ei jätta sedagi vormi kasutamata, et saada jälle olla esimeses isikus. *Paludes*'is on mina-vormi tarvitet n. ö. ilma vabandamata. Kuid *Immoraliste* on juba piirat kahekordsesse raami: üks päätegelase Micheli sõpradest saadab oma vennale kirja, milles jutustab endast ja ümbrusest ning milles siis edasi annab Micheli eluloo Micheli enda sõnadega, nagu too ise ühel ööl jutustand. *La Porte étroite*'i esimene pool on edasi antud Jérôme'i mälestistena, seega minavormis, teine pool Alissa päevikuna (jälle mina-vorm). *Isabelle* on jälle päätegelase Gérard'i jutustus Gide'ile ja Jammes'ile s. o. raamjutustus.

Ainsaiks jutustava proosa teoseiks Gide'i toodangus, kus ei esine mina-vorm, olgu iseseisvalt, raamjutustusena või päevikuna, on *Prométhée mal enchainé*, kuid siingi esimene isik saab mahti avalduda pikas Prometeuse kõnes, ja *Caves du Vatican*, kus esinev päevikuvorm ja teised mina-võtted ei moodusta tunduvat osa. Ses mõttes on *Caves* ainus pikem teos, kus on suudet lõpuni anduda objektiivsele kujundusviisile.

Kuid ei saa jätta mainimata teisi tugevaid mina-vormi liike. Võib juba eeskätt arvata, et Gide ohtrasti tarvitab kirja vormi. Ja tõesti, *Paludes*'is kohtame üksikuid sedelikesi kirju, mida tegelased omavahel vahetavad (83—90); *Immoraliste*'ile on kiri raamiks; *Porte étroite*'is on kirja-vormi ohtrasti tarvitet kompositsiooni-võttena ja terve keskmine romaani-osa (112—204) on moodustet päämiselt kirjadest,

mille varal kerge on üht asja valgustada teise mina seisukohast: *Isabelle*'is on aga kirjavormi harrastuses autor hoopis unustand, et ta kirjutab raamjutustist, mis ju iseenesest peaks hülgamma sellast vormi (85, 126); *Caves*'is, eriti aga *Faux-Monn.*'is, saab kiri sõlmpunktiks, kust tegevus äkki võtab teise suuna või kus see asetetakse ootamatult teise valgustusse, nagu see on tavaline kinofilmi kompositsiooniski. Lõpuks *L'École des Femmes*'is Geneviève'i kiri on sissejuhatuseks ja seletuseks järgnevale ema päevikule.

Edasi tuleks ses ühenduses nimetada pikki monolooge, kus näiteks tegelane jutustab oma elulugu (nii *Caves*'is Lafcadio, 95—103, ja *Amédée*, 124—135), või pikki sisemonolooge (*ib.* Lafcadio minavormis harutis endamisi sõidul vagunis 220—223; Bernard'i sisemonoloog *Faux Monn.*'i alul, kui ta leiab kirja, mis järsku teeb selgeks, et ta isa polegi ta tõeline isa jne.): need on jällegi juhud, mil kirjanik saab tarvitada oma lembit minavormi.

Pole siit raske tulla oletusele, et kirjanik ei põlga ka dialoogi ja et ta võib selle kergesti muuta monoloogiliseks. See oletus tõestub kohe, kui jälgida Gide'i dialoogi tarvitamislaadi. Võrdlemisi elav ja tasakaalus on kahekõne *Paludes*'is, kuigi sellest hargneb filosoofilisi väiteid ja vastuväiteid (eriti Angèle'i salongi kogund literaatide stseenis). Gide'i raamjutustised ei hülga ka dialoogi, ka mitte Alissa päevik, mis muide tohiks võõras olla dialoogi-vormile, kõnelemata Edouard'i omast *Faux-Monn.*'is, kes sündmusi tihti armastab ümber kujundada dialoogiliseks. Et Gide eeldab dialoogi kirjeldusele, harutusele, jutustusele, seda näitab kas või ta suurteoses jälgit elementide omavaheline suhtumine:

Faux-Monnayeurs'i 499 leheküljel esineb:

1. dialoogi	218 + 110 *) = 328 leheküljel.	
2. edasiviivat tegevust ja otsekohest jutustust	86 + 31 = 117	"
3. harutusi, seikade kirjeldusi	52 + 30 = 82	"
4. hingeanalüüsi	41 + 41 = 82	"
5. filosoofilisi harutlusi	18 + 18 = 36	"
6. kirja vormi	26 + 1 = 28	"
7. reflektiivseid märkmeid romaani kirjutamise kohta	9 + 10 = 19	"
8. sisemonoloogi	15 + 0 = 15	"

*) Kuna romaan koostub kahest kihist: objektiivsest kujutusest ja Edouard'i päeviku läbi lastud tegevustikust, siis käib siin esimene arv objektiivse osa, teine päeviku-osa kohta.

Kuid kui Gide nii väga eelistab dialoogi, siis ei tule arvata, nagu areneks see alati kahe kõneleja motiivide ristlusest. Gide'il on kalduvus dialoogi pikendada ühepoolseks, seda kasutada seikade selgituseks, muuta monoloogiliseks. Edouard'i päevikus, kus nii palju dialoogi, antakse sõna ainult kaaskõnelejale, kuna Edouard ise peaaegu ära jätab oma vastused, piirdudes küsiteluga või lühikeste märgetega kõne all oleva aine kohta. Nõnda saab näit. Azaïs anda pika monoloogi ja valgustada kõiki asju oma seisukohast (300 jj.), nõnda Armand (359 jj.), nõnda Profitendieu (429 jj.), nõnda La Pérouse kõigil Edouard'i külaskäigel jne.

Gide ise kirjutab oma *Journal des Faux-Monnayeurs'*is (mai 1925): „Martin du Gard heidab ette mu dialoogidele, et nad on katkestet monoloogid. Üks kõnelejaist on olemas nähtavasti ainult selleks, et teisele olla vastuvõtjaks ja talle võimalust anda end avaldada.“ Gide vastab sellele vabanduseks, et küsimus on siin eeskätt valgustusviisis. Kirjanik armastab, et valgus tuleks ainult ühest küljest. „Tähtis on, et see, kellele valgus langeb, poleks ikka üks ja seesama isik; et igaüks oleks neist omapuhku heledasti valgustet päätnüis, mis teda esile tõstab.“ (ib.) Teiste sõnadega, Gide tahaks üht isikut valgustada ikka teise isiku prisma läbi ja selleks on kõige kohasem, kui see teine isik saaks end avaldada mina-vormis, see on aga võimalik kas selle tegelase päeviku või monoloogilist laadi dialoogi kaudu. Alus on aga üks: võimalus väljenduda *m i n a - v o r m i s*.

Kui objektiivseid kujundusvõtteid eelistav kirjanik sisse tunneb, „ümber kehastub“ oma tegelasse, siis võib ta temast ilma sisetakistuse ta kõnelda kui kolmandast isikust; subjektiivset laadi kirjanikul aga on kalduvus sisse tundes võimalikult jääda oma kuju ligidale, kõnelda temast ikka esimeses isikus.

„Mul on kindlasti kergem lasta kõnelda oma tegelast, kui ise väljenduda oma enese nimel,“ lausub Gide. Massis on sarnasele kalduvusele otsind alust isegi Gide'i vastutustunde puudusest, ihast pügeda oma tegelaste varju.

Me leiame siit jällegi romantilise hinge struktuuri tunnuseid: proteuslikku transformeerumisiha, teisele andumise, sümpaatiat tunnet, passiivset alistust selleks, et kogeda teise tõtt.

„Mis minus elab, on teise mõte ja emotsioon, minu süda tuksub ainult sümpaatiast. See on, mis mulle raskeks teeb igasugu vaidluse. Ma loobun otsekohe oma seisukohast. Ma jätan end maha ja mis sellest siis. See on mu karakteri ja mu teose võti.“ (*Journal*, 15. nov. 1923). See karakterituse ülistus, passiivse, anduva loomu eelistus valivale ja kitsapiirilisele teo- ja võitlusloomule on nii omane just saksa varajasile romantikuile. Ka nemad on enam andumisini-

mesed kui andjad, pigemini veeteerijad kui teoinimesed. Nagu Novalis ütleb, on nende, loodusõpilaste, „rõõm õppimises, mitte õpetamises, kogemuses, mitte teotsemises, vastuvõtmises, mitte andmises“ või nagu satiirilisel väljendeti saksa romantikute kohta: „sie dichten nicht, sie werden gedichtet, sie leben nicht, sie werden gelebt“. Kuid individualistidest romantikuil on isiksuse tunne veel esikohal ka siis, kui tegemist on isiku ükskõik mis loobumusega. Seegi on üks mina lõbudest. Siit mina-vormi vahetpidamata tarvitamine romantikute juures.

Samast hingelisest allikast on pärit Gide'i kirjandustehniline võte — vaadata üht isikut läbi teise isiku prisma, tahe mingit tegevust lasta murduda ikka läbi mõne tegelase teadvuse, mitte kunagi seda anda otsekohese jutustusena. Ka objektiivset vormi romaanides see võte esineb alati. *Faux-Monn.*'i lahti lüües leiame esimesel leheküljel Bernard'i enesele ütlevat: „On aeg arvata¹⁾, et ma kuulen samme koridoris.“ Järgmine päätükk algab lausega: „Härra Profitendieu kiirustas koju ja leidis, et ta kolleeg Molinier... käis liig aegapidi“.²⁾

Sündmustik ei murdu üksi päätegelase teadvuses, vaid see kordub ka teistes teadvustes. *Prom.* algab jutustusega objektiivses vormis, kuidas Pariisi bulvaril paks härra kaotas taskurätiku ja kuidas selle leidis kõhn härra, kes selle eest sai kõrvakiilu (9—11).

Sündmustik lastakse kõigepäält murduda kelderis, kes selle jutustab Prometeusele kui näite „acte gratuit“st (21—22); siis Damoclès'i jutustuses, kus edasi antakse selle „acte gratuit“ otsekohesed tagajärjed; siis esitatakse see veel kord Coclès'i jutustuses (39—41) ja teisendat kujul Prometeuse kõnes (101). Lõpuks Zeus omakorda jutustab sama juhtumuse bulvaril oma seisukohast (113).

Nõnda saab lugeja vaadata üht ja sama fakti viiest eri küljest.

Midagi sellesarnast võis märgata juba *Paludes*'is: sääl on küll peegeldetavaks esemeks ainult kirjaniku loodav teos, millele üks või teine suhtub omamoodi. Tipule viidud see võte on aga *Faux-Monn.*'is. Enne kui näit. Laura ise esineb, kuuleme temast natukese igas päätükis: esmakordselt mainitakse teda Olivier kõneluses Bernard'ile (42), siis pikemas seletuses autori poolt läbi Vincent'i tunnete (51), siis Robert de Passavant'i kõneluses Vincent'iga (55), siis Lilian'i kõneluses Robert'iga Vincent'i üle (63—65), siis Lilian'i kõneluses Vincent'iga (81), edasi saame lugeda üht Laura kirja, mis saadet Edouard'ile (88), siis näeme teda vaadatuna läbi Edouard'i prisma (96), loeme tema vanemate üle märkmeid Edouard'i päevikust koos Bernard'iga, kes

1) Minu sõrendus.

2) Minu sõrendus.

selle päeviku üle lõond (120), jälgime säätsamast Laura minevikku, ta suhteid oma mehega, Edouard'iga, vanematega jne. (124 jj.) ja alles siis näeme Laurat ennast (164).

Sama lugu kordub Edouard'iga, keda enne tema otsekohest nähasaamist õpime tundma teiste isikute kaudu, kes temast kõnelevad; Vincent'iga, kellest alul ta vend aimu annab kõneldes ta seiklusist, kuna hiljem temast järkjärguliselt kuju loome Lilian'i jutustuse läbi (64, 67).

Sündmust, mis juhtund Bernard'iga esimesel leheküljel, valgustetakse Bernard'i isa kaudu alles 244. leheküljel. Valerahategijate salkkonna tegevus peegeldub kõigepäält kohtuuri ja pääs, väikeste roimari te askeldusis, kelle hulgas on ka kohtuuri enda poeg, siis pansionipidajas, kes oma hoolealuseist usub ainult hädä, Edouard'i päevikus jne. Igakord tutvume seikadega eri küljest ja õpime ühtlasi tundma selle iseloomu, suhteid ja vaateid, kelle prilli läbi tegevustikku parajasti vaadeldakse. Seda võtet, mis mitmeti on ökonoomiline, tarvitab Gide sihikindlalt ja täie teadvusega. „Tahaksin, et autor sündmustikku edasi ei annaks otsekohe, vaid et seda esitaksid (päälegi mitu korda, eri vaatevinkleist) need tegelased, kellesse see sündmustik kuidagi on mõju avaldand. Tahaksin, et jutustuses, mida tegelased edasi annavad, sündmused paistaksid kergelt deformeerituina; teatud huvi tõuseb lugejas ainuüksi sest asjaolust, et tal tuleb midagi taaskujundada. Et hästi joonistuda, nõuab lugu lugeja kaastööd. Kogu valerahategijate seiklus peab siis avalikustuma vähehaaval, läbi vestluste, milles ühel hoobil joonistuksid ka kõik karakterid.“ (*Journal*, 21. nov. 1920).

See muide Gide'i loomule väga sobiv vaatlusviis, nagu seda võib märgata juba ta varemaist töist, on nähtavasti teadlikuks kirjanduslikuks võtteks saanud Dickensit ja Dostojevskit lugedes, nagu ta ise ütleb, aga võib-olla ka tundma õppides R. Browningi „The Ring and the Book'i“ tehnikat, kus see fassettpeegeldusvõte on leidnud kõige ilmekama avalduse: Franceschini tapmist vaadeldakse läbi üheksa inimese silma (suli Guido, ta kaitsja don Giacinto de Archangelis, ta vaenlane Bottini, üks vanapoiss, Pompilia, paavst, proguidianus, anti-guidianus ja salonginimene, kes üle parteide asub), igakord uusi külgi avades kogu sündmustikus.

Gide üksi ei omanda selle tehnika, vaid arendab seda ka edasi. Ta ei vabastu üksi kohustusest kujutada vahenditult sündmustikku, lahti rullida faabulat ühel tasapinnal, vaid ta loob materjaalse elu kõrvale veel teise, teadvuse pinna, mis esimest laseb alguses paista vähe deformeerituna. Nõnda saame romaani kahel või isegi mitmel tasapinnal. Reaalsuse kõrvale seatakse võimalikkus, mis on jäänd realiseerimata. Elu ühejooneline areng — edasiliikumine

aja ühes dimensioonis — avardub, lastakse aimata ka seda, mis oleks võinud olla samal ajal. Kujutet isikute üle avaldetakse säälsamas arvustuslikke hinnanguid, neid ei jälita üksi kui reaalseid isikuid, vaid ka kui fiktsiooni, mille läbi tunduvaks saab loomingu enese protsess, autori enda elamused romaani kirjutusel. Kergeim võte selleks on tuua romaanikirjanik ise romaani.

Nõnda on André Walter kirjanik, kes kirjutab *Cahiers d'André Walter*'i; *Paludes*'is esineb kirjanik, kes kirjutab *Paludes*'i ja *Faux-Monnayeurs*'is romanist, kes tahab kirjutada *Faux-Monnayeurs*'i. *Paludes*'is näeme: 1) elu toorel ümbertöötamatul kujul, 2) osa sellest elust, mis oleks vahest kõlblik teosele *Paludes*, 3) seda, mis *Paludes*'i autor võiks kirjutada, 4) seda, mis ta tõeliselt kirjutab, 5) *Paludes*'i autori refleksiooni selle üle, mis ta on kirjutand, ja teose ümberjutustust teistele.

Nõnda näeme, kuidas romaanikirjanik *Paludes*'is tõstab reaalse Richard'i oma tegelaste hulka, nimetades teda ümber Tityre'iks ja muutes teda naisemehest poissmeheks; kuuleme ka seda, miks ta just nõnda talitab („egin Tityre'i üksikuks, et kontsentreerida seda mono-toonsust“, 58), edasi näeme osi juba valmiskirjutet *Paludes*'ist ja märkmeid valmiva raamatu jaoks („Märkmeid“, hüüab Angèle, „oo, lugege neid, see on lõbusam; säääl nähakse seda, mis autor tahab öelda, palju paremini kui hiljem kirjutet teoses“, 20). Vahel Gide ajab need üksikud tasapinnad segamini, luues aimuse uuest tasapinnast. Nõnda kirjeldab „mina“ reisimärkmeis vainuköie liikumist ja tarvitab sõna „les calosomes“. Sellele järgneb kohe: „Me ei näind neid ‚calosomes’e!‘ ütles Angèle (sest ma näitasin talle seda fraasi). — „Mina ka mitte, kallis Angèle, isegi mitte vainuköit. Muide, selleks pole ka aeg; kuid see fraas, eks ole tõsi — annab suurepäraselt edasi mulje meie reisist“ (169). Ühekorraga muutub kõik illusoorseks, sest et elu ja märkmiku plaanid lähevad segi: me näeme Gide'i ennast kirjutamas neid ridu.

Faux-Monn'i üksikud tasapinnad on avaramad. Kõigepäält kohtame tavalise romaani arengut: Bernard'i põgenemist kodust, kes äkki teada saand, et ta isa pole õige isa; vana Profitendieu elamusi oma võõraspoja Bernard'i kirja eest leides; Bernard'i ööbimist oma sõbra Olivier pool, kes oma onu, kirjanik Edouard'i ootab Inglismaalt tagasi sõitvat; Olivier venna Vincent'i avantüüre Lauraga, kelle too maha jätab ja kellele kirjanik Edouard tõttab abi tooma. Siis aga muutub tasapind: leiame eest Edouard'i „Päeviku“. See pole lihtsa sureliku päevik, vaid kirjaniku oma, kes kavatseb kirjutada romaani ja kes elu jälgib selt vaatepunktilt ja isegi katsub seda ümber luua romaanikohaseks. Kõrvuseatud kujud, millest seni jutustet objektiiv-

selt, paigutetakse ja ühendetakse äkki kirjaniku mina helgiheitja alla. Kuid asi muutub keerulisemaks, kui Edouard päältvaataja ja märgete kirjutaja osast siirdub ühtlasi vaadeldavasse ellu, saades ise kaasmängijaks. Lugeja samastab tahtmatult Edouard'i päeviku Gide'i omaga (*Journal*), milles ka jälitakse romaani arengut, seda enam, et siin leidub mõtteid ja motive, mis on tuttavad Gide'i teistest teoseist (isegi lauseid, nagu: „Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité (92), mis on kujundet kümned korrad mujal esineva piiblisalmi järele: „Quiconque cherchera à sauver sa vie la perdra, et quiconque l'aura perdue la retrouvera“, või „Mon coeur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui“ (93), milline lause kordub pisut teisendatult „*Si le grain*“is, *Journal*'is ja võib-olla veelgi mujal). Sellega, et Edouard-Gide tagasi mõtleb oma teoksil oleva romaani üle, samastame tahtmatult Gide'i *Faux-Monn*.'i Edouard'i samanimelise romaaniga, teiste sõnadega, me ei projitseeri romaani tegevust üksi reaalsusse, vaid astume ühtlasi vaatlema ka looja enese loomisprotsessi; kuna aga tegevuse kannul alatas kaib refleksioon, siis kahaneb romaanist saadava illusiooni intensiivsus. Oleme saksa romantikuile omase illusiooni-rikkumise, romantilise iroonia juures.

Edouard ise ütleb oma kavatsetavast romaanist: „Mis ma tahan, on kujutada ühelt poolt reaalsust, teiselt poolt kujutada pingutust selle stiliseerimiseks.“ Ja kui Laura ütleb: „Vaene sõber, te lasete oma lugejad surra igavuse kätte“, vastab Edouard: „Sugugi mitte. Et saavutada soovitavaid tagajärgi, leiutan ühe romaanikirjaniku, kelle teen keskkujuks, ja raamatu süžeeks saab, kui tahate, just võitlus selle vahel, mida talle pakub reaalsus, ja selle vahel, mis ta sellest mõtleb teha“. (239). Nõnda saab Gide ennast romaani tegevusele vahele poetada, võib-olla koguni ennast esikohale tõsta ja tunduvaks teha oma kunsti kavatsused ja kahtlused romaani kirjutades.

Sellane vorm lubab anda vaatamata kõige oma illusiooni-rikkuva mõju pääle huvitavaid efekte. Edouard näit. kirjeldab oma päevikus, kuidas ta jälgib raamatukaupluse ees väikest vargapoissi, kes, nagu talle selgub mõni aeg hiljem, pole keegi muu kui ta õepoeg. Niisugune sattumus oleks liig uskumatu romaanis, Gide aga tahaks selle juhu ära kasutada romaani jaoks; et pehmedada juhuslikkust, laseb ta Edouard'il säälsamas tagasi mõelda: „Oleks raske *Faux-Monn*.'is oletada, et see, kes sääl kujutab mind, võiks jääda oma õega häässe vahekorda, ilma et ta tunneks selle lapsi“ (116). Ja sellega ongi mõju saavutat, nõrk koht on tehtud usutavamaks. Kirjanik teeb ühel tasapinnal oleva elu, olgugi fiktiivsema, vähem ustava, reaalseks seeläbi, et ta kõrvale seab teise tasapinna (Ed. päeviku).

Need kaks tegevustasapinda võivad teineteisest isegi läbi lõigelda, kuigi nad tavaliselt jooksevad kõrvu. Nõnda võib päevik näit. sattuda ühe tegelase kätte, kes seda lugedes äkki saab asju näha sootu teises valguses kui tänini (142) või veelgi enam: nii saab Bernard, lugedes Edouard'i päevikut, Laurast ja Edouard'ist teada seiku, mida kumbki neist eraldi võttes ei tea (168).¹⁾

Kuid puudutagem siin Edouard'i päevikust ainult neid kohti, kus ta harutab oma kirjutetava teose üle. Edouard puutub kokku elu endaga ja selle tagajärjel muutub nii ta romaan kui ka elu (muidugi Gide'i romaanis). Nii saab fiktiivne romaan süžee edasiviivaks teguriks. Edouard tahab nimelt eksperimenteerida oma romaani jaoks, teada saada, kuidas reageerib üks vargapoiss romaanile, kus ta end eest leiab kujutatuna. Gide'i *Faux-Monn.*'is on selle roimarlikkude kalduvustega poisi nimi Georges, Edouard'i *Faux-Monn.*'is Eudolfe. Asja teeb keerulisemaks see, et Edouard'i romaanikatkes pole kujutat üksi Eudolfe-Georges, vaid ka selle katke lugeda andmine poisile... Georges tunneb enese olevat meelitet, et temast, vargast, nii palju on kirjutet, ainult nime Eudolfe'iga ta pole rahul.

Sellaseid tasapindade segamisi on *Faux-Monn.*'is üsna rohkesti ja niisuguse käsitusviisi tõttu kõiguvad kujutat isikud ise reaalsuse ja fiktiivsuse vahel, liginedes kord sellele, kord tolele. Isik kaotab kindlad piirid, mitmendub vahel, kasvab reaalsuse kitsusest võimalikkuse avarusse, nagu ära võites aja ühendimensioonilise jätkumise. Mitte üksi isikud ei liigu mitmel pinnal, vaid ka sündmustik ja selle mõte, mis kord tuleb üsna tabatavuse ligiduseni, kord jälle ähmub ja taandub vihjeiks. Võib-olla see on elu enda liikuvuse, muutlikkuse ja tabamattuse ületook kirjandusse, vähemalt selle järelaimamine, kuid see kõik veel ei tõesta Gide'i klassitsismi, kunsti organiseerivate elementide ülekaalu toore elu üle, vaid ümberpöörduvalt, romantismi ja elu veetlevat (sellepärast et ainult taoteldavat), aga ühtlasi ka desorganiseerivat *p r i m a a t i* kunstis.

Refleksiooni sissetoomist romaanis võib käsitada kui suurimat realismi: kirjanik ei raatsi heita üle parda vähimatki sellest, mis ta läbi elab romaanis kirjutades, ei taha lugejale pakkuda ega nõuda lugejalt illusiooni, vaid enda kui kirjaniku reaalse elamuse jälgimist. See aga ei sisalda üksi objektiivseid kujusid, vaid ka sooni ja soone-

1) Muide, see teise päeviku lugemine Gide'il on sagedamaid kompositsiooni võtteid, võiks koguni öelda püsivaid teosmotive. *L'École des Femmes*'is areneb konfliktki sellest, et mees võib oma naise päevikut lugeda, naine aga mehe oma mitte, sest seda polegi olemas, hoolimata töötusist.

kesi, mida mööda kujud toitu saavad. Kirjanik ei raatsi teiste sõnades öeldes katki lõigata nabanööri enese ja oma sünnitise vahel.

Me nägime, kuidas Gide tarvitab kunstitoote elu ligidal hoidmiseks ¹⁾ romaanikirjaniku kuju ja ta päevikut romaanis. Veel enam, Gide kirjutab kõigele lisaks veel oma isikliku *Journal des Faux-Monnayeurs*'i, jätkates Edouard'i päevikut, ning ta ei pörka tagasi ka oma isiklikest refleksioonest romaanis (pääle Edouard'i refleksioonide).

See võte on õieti Gide'ile omane juba algusest pääle. Alati poeb tal jutustuse sekka mõni väike, kas või tagasihoidlik ja vaevalt illusiooni rikkumiseni ulatuv märkus autori poolt, nagu: „Luc ja Rachel armastasid teineteist; mu jutustuse ühtluseks ei teindki nad midagi muud“ (*Tent. amour.*); või:

„Madame: Je vous ai trompée:

Nous n'avons pas fait ce voyage.“ (*Voyage d'Ur.*);

või: „Ses raamatus ei anna ma isikuid“ jne. Sellased vahemärkused kaovad sündmustiku käiku ilma suuremaid peatusi tegemata, samuti vabandused, nagu: „Ma kirjutan siin väga lihtsalt oma mälestusi ja kui nad on paiguti katkelised, siis ei turvu ma ühelegi leiutisele, et neid paigata“... (*Porte élr.* 7); või: „Kuidas anda lihtsa jutustuse varal kohe mõista seda, millest ma alguses ise nii halvasti aru sain?“ (*ib.* 172); või: „Ma ei armasta seda sõna „inexplicable“ ja ma kirjutan ta siia vaid provisoorse puudumise tõttu“ (*Faux-Monn.* 276); või: „Kuigi ma kuidagi ei tahaks muud jutustada kui vast olulist, ei saa ma vaikides mööda minna Anthime Armand-Dubois paisest“ (*Caves* 17—18). Niisugused laused ei lükka lugejat küll veel äkki sootu teisele tasapinnale, elu illusioonist kirjandustehnikasse, nagu seda võiks öelda teistest refleksioonidest, millest Gide'i teosed kubisevad, eriti just *Faux-Monn.*, mis ju olemuselt on romaan romaanist, mingi „üleromaan“.

Täie illusioonirikkeni ei ulatu vahest ka retoorilised refleksioonid, milliseid eriti leidub *Caves*'is, nii: „Oo, jää seisma, mu mõistmatu sulg!“ (42); või: „Lafcadio, mu sõber, sa saad „õnnetuste ja kuritööde“ kangelaseks ja mu sulg jätab sind maha. Ära oota, et ma edasi annaksin rahvahulga katkestet lauseid, hüüdeid...“ (73); või: „Lafcadio, mu sõber, sa lähed juba üsna banaalseks; kui sa viimati hakkad armastama, siis ära looda, et mu sulg mõtleb kirjeldada su südame hämmeldust“... (87). Viimasel juhul tahetakse küll vihjata, nagu ei ripuks Lafcadio elukäik kirjaniku tahtmisest, s. o. rõhu-

1) Lugeja seisukohast vaadates on kunstitoode elule ligemal siis, kui nabanöör kirjaniku ja ta teose vahel on katki lõigat, kui tal võimalik on segamatult luua elu illusiooni. Iga refleksioon hävitab aga selle.

tetakse Lafcadio reaalsust, kuid sellest hoolimata lööb refleksioon reaalsuse illusioonisse mõra.

Illusioonirikkeid esineb veel mitmet laadi. Üks võtteid on lugejat hoiatada, et nüüd tuleb midagi uskumatut. Nii hoiatab *Caves*'i autor, et abt Saluse lugu võib paista väga imelik, ja lisab juure: „On olemas romaan ja on olemas ajalugu. Targad arvustajad käsitavad romaani ajaloona, mis oleks võind olemas olla, ajalugu aga kui romaani, mis oli olemas. Igatahes peab ütlema, et romaanikirjaniku kunst võib vahel säääl usaldetavust äratada, kus seda tõeline elu ise ei suuda teha. Kahjuks on olemas kahtlejaid vaime, kes eitavad fakte, mis tõusevad üle tavalise tasapinna. Ent niisuguste jaoks ma ei kirjuta“ (*Caves* 111). „Siin tuleb groteskne stseen, mida kõhklen jutustada“, ütleb Gide *Faux-Monn*'is (166). Säälsamas harutab Edouard endamisi Borisi enesetapmist, mis teoks saand: „Ma ei pretendeeri küll täpselt kõike seletada, kuid ma ei tahaks esitada ühtki fakti ilma küllaldase motiivatsioonita. Seepärast ei tarvita ma oma *Faux-Monnayeurs*'is väikese Borisi enesetapmist.“ (*Faux-Monn*. 496). Siia kuulub ka irooniline: „Et nende vestlus oli ikka väga spirituaalne, siis on asjatu seda edasi anda“ (*ib.* 191).

Viimast laadi refleksiooni oli Gide juba varem tarvitand *Isabelle*'is (87), kus Lacase sõpradele jutustab oma juhtumusi: „Hirmuga mõtlen sellest, kuidas mul tuleks siis, kui sest loost tahaksin septseda romaani, siin kohal paisutada seletusi neljaks, viieks leheküljeks: mõtiskelud pärast kirja lugemist, küsitelud, hämmeldused“ . . .

Lõpuks peab nimetama veel neid teadlikke ja tahtlikke illusioonirikkeid, kus refleksiooni tõttu jutustus katkeb ja lugeja kandub sündmustiku-tasapinnalt otsekohe kirjaniku enese töökotta, mille tõttu kogetakse sündmustiku illusoorsust.

Need on kõigepäält autori mõtiskelud oma tegelaste edaspidise saatuse kohta. *Retour de l'Enfant prodigue*'is loeme autori pika refleksiooni: „Ma kujutlen Isa kallistust, sarnase armastuse palavuses sulab mu süda. Ma kujutlen äsjast viletsust, jah, ma olen valmis kujutlema ükskõik mida. Ma usun seda; ma ise olen see, kelle süda hakkab peksma, kui poeg künka kadudes enda ees taas näeb siniseid katuseid majalt, mille ta maha jätnud. Mis ma siis veel ootan? Miks ei sööstu ma elamusse? Ega astu sisse? — Mind oodatakse. Ma näen juba rammusat vasikat söögiks valmistetavat... Pidage! Ärge nii vara veel valmistage pidu: — Kadund poeg, ma mõtlen sinu pääle; ütle mulle enne, mis sulle ütles su Isa teisel päeval pärast jällenägemispidu. Kuigi vanem vend su kõrva sosistab, Isa, kas ma ei saaks kuulda vahel ka sinu häält läbi tema sõnade!“

Niisuguses kõrgendat stiilis refleksioonidest laskume alla lihtsamateni *Faux-Monn.*'is. Kirjanik laseb kõnelda isa ja poega, siis aga ütleb: „Jätkem nad maha. Kell on juba 11. Jätkem madam Profitendieu oma tuppä“ jne. (34—35). Sellele järgneb mingi õhtune ülevaade oma tegelasist: kirjanik teeskleb, kui elaksid nood väljaspool tema tahtepiire („Cécile magab juba. Caloub vahib küünalt. Ma oleksin uudishimulik teada saama, mis Antoine võiks jutustada oma köögitüdrukust sõbrale; aga kõike ei või kuulatada. Nüüd on kell nii palju, et Bernard peab minema Olivier'd üles otsima. Ma ei tea, kus ta täna õhtut sõi ja kas ta üldse õhtut sõi...“ 35).

Sama ülevaade kordub 72—73-l leheküljel, kuid sääl on kahe tasapinna segiajamist vähem. Puhtkirjandusliku võtte iroonilist paljastamist näeme ka lhk. 57: Robert de Passavant'i isa on surnud, lamab lautsil, vanamehe lähemat kirjeldust vabandetakse nii: „Just sellepärast, et me teda enam iialgi näha ei saa, vaatlen ma (s. o. autor) teda kaua“.

Kuid haripunktile ses suhtes jõuab Gide *Faux-Monn.*'i teise osa lõpus, kus terve päätükk on pühendat autori refleksioonile oma tegelaste üle (280—4). Kuhu viib jutustuskäik autori, küsib ta. „Ma kardan, et usaldades väikest Boris'i Azaïs'i hoolde Edouard astub mõistmatu sammu. Kuidas seda takistada?“ „Edouard on mind mitu korda ärritand (kui ta näit. kõneleb Douviers'st), isegi pahandand; ma loodan, et ma pole teda lasknud liig palju näha...“ „Mis mul Edouard'i juures ei meeldi, on õigustus, mis ta enesele annab.“ Nii-sugune võte peaks andma mulje, nagu poleks autor vaba, vaid nagu käiks kord liikuma pandud kuju oma teed ilma et kirjanik saaks vahele segada. Pool romaani juba kirjutand autor ütleb Bernard'i kohta: ma tunnen temas mehelikkust, jõudu. Ja kui Olivier'st öeldakse, ta oleks pidand paremini oskama end kaitsta, siis ei tea me selgesti, kas see arvustav märkus käib Olivier kui reaalse kuju kohta või Gide'i enese kujundusoskuse kohta; nõnda saame mingi ebamäärase tasapindade segu, milles omal ajal meistrid olid saksa romantikud ja praegu eriti Pirandello (*Sei personaggi*).

Mitmel korral aga annab autor mõista, et mitte tema ei valitse kujude üle, vaid kujud tema üle. „Kui Edouard teda uuesti kohtab, on juba, ma kardan, hilja“. On see ainult kirjanduslik võte? Või on see autori enese arvamine? Me ei tea seda, kumba oletust eeldada, ja see sisendab lugejasse tunde kirjaniku ebakindlusest. Nii siis ühe illusioonirikke kõrval veel teine: illusiooni purunemine autori vääramattusest.

Pidagem meeles, et mainit refleksioonid pole Edouard'i mõtteavaldused, vaid Gide'i mõtiskelud Edouard'i mõtiskelude üle. Ühtlasi

peame paratamata oletama (see ei tarvitse reaalselt õige olla), et kui kirjanik kesk romaani nõnda oma tegelaste üle järele mõtleb, nende senist karakterit ja tegevust harutab ning kaalub nende saatust tulevikus, siis pole tas eneses romaan lõpuni valmis kavatset, vaid ta ise läheb vastu tundmatule tulevikule ega tea isegi, mis pääle hakata tegelastega, ühe sõnaga, romaan omandab ise mingi märkmiku karakteri: ei valitse autor, vaid juhus; ei teata ette, mida toob järgmine päev märkmikusse. Niisugune seisukoht kinnitab veel kord, et Gide'i kompositsiooni ei juhi klassitsistlik kujundusprintsiiip, vaid romantiline eluprintsiip. Juhus saab mahti valitseda paratamatuse üle. Kui autor küsib: „Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... mis hakata pääle selle rahvaga? Ma pole neid otsind; ma leidsin nad oma teelt eest, jälgides Bernard'i ja Olivier'd. Olgu päälegi; nüüd aga seob mind kohustus nende külge“, siis võime seda kõike ju uskuda, kuid siis peame ka ühtlasi järeldama, et romaanis peab olema palju juhuslikku elementi, mida autor oleks võind tarbekorral parandada, ümber teha jne., mida ta aga jätnud tegemata. Kas on siin tegemist palja kunstikavatsusliku võttega? Võib-olla kõik sellased refleksioonid on valed (kui neid võrrelda autori tõepoolest läbielat mõtiskeludega oma tegelaste üle), õigemini, on tekkind samast kujutlusest, kust romaani muudki osad?

Viimane oletus paistab olevat tõenäolisem. Seda kinnitab pääle kõige see, et kirjanik on oma romaani kõrval kirjutand ka eraldi ilmund päeviku selle romaani kohta. Kui pikkadel refleksioonidel romaani sees poleks olnud mingit kompositsioonilist tähendust, siis oleks autor võind nad välja jätta või nad oma päevikusse kirjutada. Nende allesjätuga romaani peavad nad aga paratamatult omandama mingi mõtte ülesehituses. Milline see oleks?

Edouard'i kõnelused Lauraga ja Sophroniskaga annavad vastuse sellele küsimusele. Kui lubatakse osaltki samastada neis kõnelusis avaldet Edouard'i mõtteid romaani üle Gide'i omadega (Gide'i — mitte Edouard'i — *Faux-Monnayeurs* kehastabki mitmeti neid Edouard'i mõtteid), siis võime arvata, et Gide'i romaanil on teine otstarve kui harilikul romaanil. Reaalsuse kujutus pole enam teose raskuspunkti, vaid selleks saab refleksioon romaanikirjutamise üle, täpsemalt öeldes, võitlus reaalsuse ja refleksiooni vahel. Kujundada tükk elu, nagu see tavalik on igas romaanis, pole autorile olnud nii veetlev, kui tõusta üle selle elu ja vaadelda seda ületõusu. Edouard'i arvates peaks iga päev märkmikusse üles kirjutetama romaani seisukord kirjaniku ajus, ka siis, kui sest romaanist enesest pole kirjutet veel sõnagi. Teiste sõnadega, tarvis poleks anda fiktsiooni, kirjaniku kujutlusi, vaid tõelisi elamusi, mis kaasas käivad kujude

tekkimise ja liikumisega, mõtiskelusi oma kujutluste üle, sest ainult see oleks reaalsus. Nõnda võiks sündida mingi alles olematuma, kuid kasvava romaani jätkuv arvustus. „Mõelge ometi, kui huvitav oluks niisugune märkmik Dickensilt või Balzac'ilt! Kui meil olnuks „Education sentimentale“ või „Vennaksed Karamasovite“ päevik: teose ajalugu, tiinuse ajalugu! See vast oleks alles põnev, igatahes huvitavam, kui teos ise“ (241). Nii siis hariliku romaani faabula saaks ainult „üleromaani“ lähtekohaks. Huvi raskuspunkt ei asetuks siis enam romaani käiku, vaid vaimu vabasse lendu üle romaani.

Nii ei peaks autori enese soovide järele refleksioonid olema lihtsad illusioonirikke vahendid, vaid romaani väärtuslikum osa, ta kõrgeim olemus. Nõnda peaksime täiesti ümber hindama romaani komponentide väärtused. Kui keegi seda vaadet katsukski arvesse võtta, jääks ta siiski küsivalt seisma *Faux-Monn*.i faabula ees: viimane on siiski kvantitatiivselt suurem, ühtlasi kirjum ja keerulisem, kui refleksioonid ta üle. Võib-olla tulevane romaan on põhiolemuselt teissugune kui praegune, võib-olla kujuneb välja mingisugune „puhas romaan“, kus poleks enam tähtsust väliseil sündmusil (need funktsioonid võtab üle kino), võib olla kaob ka kirjeldus ja dialoog kui võõras element, võib-olla kestab tavaline romaan veel edasi, „nagu teater, nagu tramvai — nagu rida teisi asutisi, mida ikka veel kasutatakse lihtsalt sellepärast, et nad on kord olemas“, võib-olla „vaimu ja kunsti tulevased vormid, mida me võime ette aimata, sest nad on teona juba olevikus, muudavad“, nagu usub Ernst Robert Curtius*), „romaan kas täiesti teissuguseks või tõrjuvad ta üldse välja“, kuid üks on kindel, Gide'i „üleromaan“ viib romaani samasse ummikusse, refleksiooni ülekaal kompositsioonis tegevuse üle samasse viljatusse eneseseedimisse, kuhu saksa romantikute „transsendentaalpoesia“gi, mille ideaal oli „Poesie der Poesie“ ja romaanikirjaniku enesepeegeldus romaanis (Athenäum-Fragment, 238): viljakama tagajärje andsid sellased kompositsioonilised võtted ainult humoristliku romaani põllu (Jean Paul). Curtiuse arvamine, nagu võiks Gide'i romaan avardada mingeid sootusi väljavaateid romaani tulevikku, on seega kindlasti eksiarvamus; saksa romantikute, või kui veel kaugemalt võtta, L. Sterne'i romaani-tehniliste võtete jätkajate kogemused näitavad küllalt selgesti, kui kaugel ja kuhu poole sel teel võidakse minna.

Juba eelpool käsitled kahe tasapinna olemasolu Gide'i teoseis näitab, et sääl puudub õgujooneline süžeehargnemine. Gide pole loomult niisugune jutustaja, kes otseteed, ilma kõrvalekaldumata ligineks sihile. Ta proosateoseis ei valgusteta

*) Artikkel *Les Faux-Monnayeurs* ajakirjas „Die neue Rundschau“ Dez. 1926.

esemeid ega isikuid otse näkku, vaid ikka kõrvalt, teiste kaudu, mis juba iseenesest loob süžee sakilise käigu.

Kärsitu vaim, impressionistlik vaatlemisviis ei lase kaua peatuda ühel asjal ja nõnda näeme Gide'i süžee pideva niidi katkestamist mitte üksi refleksioonide tõttu, vaid ka sellepärast, et kujundusvahendeid kiiresti vahetatakse: dialoog vaheldub analüüsiga, lühikese kirjeldusega, päeviku märgetega, eriti palju kirjadega. *Paludes*'is näit. leiame ootamatult katke, kas või ühe lause kirjutetavast romaanist, siis jälle harutusi, vaidlusi, allegoorilised olla tahtvaid episoodid jne.

Sellele tuleb lisaks veel see, et süžee ei hargneci tihti ühes sihis, teosel on mitu keskust, mitu sihti, mitu iseseisvat intriigisarja, mis küll vahel teineteisega ristlevad, kuid vahel jäävadki paralleelseiks, pakkudes nagu ühe idee mitmekujulise konkretiseeringu. Ses mõttes on näit. *Paludes* hoopis ilma kindla keskuset, meie ei tea, kuhu asetada süžee raskuspunkt, kas kirjaniku märkmeisse, kirjutetava raamatu valmimise ridadesse, literaatide koosviibimisse Angèle'i pool või mujale. Faabula on nii segane, et üldse on küsitav, kas teda ongi olemas ses teoses. Iga lehekülge viib eemale pidevast niidist, mida lugeja paratamatult otsib. Siin valitseb veel täiesti Gide'i esimese perioodi stiil: süžee ei korraldu faabula joont mööda ja seotult, vaid autori enda hingeliigutuste järgi. Need, kes seda raamatut ligemalt uurind, ei taba tas peaaegu üht ja sama teemi: J. Rivière oma *Études*'is leiab *Paludes*'i olevat satiiri elu tarretuse kohta; E. R. Curtius¹⁾ leiab selle olevat satiiri teadlikkuse kannatuste, enesepeegelduse tühjuse, teotsemisvõimetuse kohta; paljud aga näevad teoses eeskätt sääl esineva kirjaniku elamusi kirjutades raamatut, mille pealkirjaks on *Paludes*.

Tõsiasi on aga see, et *Paludes*'i kompositsioon on täiesti kaootiline; kunstilise kujundamise oskus (või tahe) ei ulatugi kompositsioonini, vaid lõpeb lausestiilis, kus ta ju paiguti on meisterlik.

Mitmes suhtes on *Prométhée mal enchainé* põhijoonistus samane *Paludes*'i omaga, ainult siin on kontuurid selgemad. Sellest hoolimata on faabula aareng teoses udune, ebamäärane, juhuslik. Domineerib staatika, mitte dünaamika. Tegevuse päämomendid varieerivad üht faabulat, Zeus'i-Coclès'i-Damoclès'i avantüüri, mis ei retableeru lugejas üksikute momentide kaupa, vaid mis on selge juba algusest peale; kuid seda korratakse hiljem mitu korda. Süžee hargneb katkendlikult, lühikesed päätükid lõikavad tegevuse katki, et seda alata jälle kustki mujalt. Nõnda näeme siin terve rea lühikesi liikumisi,

1) E. R. Curtius. Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. 1923. Lhk. 52.

mida kokku liites saame vähemalt kaks päämist kihti: ühelt poolt Zeus-Coclès-Damoclès'i ja nende avantüüri „acte gratuit“ga, teiselt poolt sootu teist laadi Prometeuse oma kotkaga. Nõnda on teoses kaks eri faabulat, mis teineteisega vaevalt kokkugi puutuvad. Kumbki rida toimub oma ette, nagu kelneri laua taga igaüks juhuslikest kokkusaajaist jutustab oma eluloo mitte teisele, vastasistujale, vaid nagu iseenesele.

Raamatu lõpus olevat allegooriat Tityre'ist võib käsitada küll mingi kokkuvõttena, kuid mitte kõik hargnema hakand niidid ei jookse siia kokku; see ajab ebalema, kas allegooria Tityre'ist ongi süntees, vahest on see lihtne vahekiil, mis asetet raamatu lõppu ja mis tõstab veelgi teose ebaproportsionaalsust, lõpetamattust.

Mõlemad teosed, *Paludes* kui *Prométhée*, kannavad veel kompositsioonis sümbolistliku mina-seotuse jälgi, kuigi nende sisu on irooniline. Võib-olla see irooniline suhtumine teose sissu on autorile hoogu annud ka ironiseerimiseks vormi üle üldse ja veelgi suuremaks kompositsiooni laokuse allakriipsutamiseks.

Immoraliste näitab võrdlemisi juba kindlamat ülesehitust. Ka ses raamatus on vähemalt kaks keskust, kaks võiks-öelda rööbiti minevat arengut, kuigi mõlemad rööbasjooned liiguvad vastupidises suunas. Ühelt poolt näeme Micheli haigust ja tervenemist, samal ajal Marceline'i tervist ja haigenemist ning surma. Need kaks liikumist jõuavad tasakaalu raamatu keskpaigas esmakordse kehalise andumisena, et siis jälle lahku minna. *Immoraliste*'i konstruktsioonis valitseb prantsuse romaanile tihti omane „liivakella struktuur“, nagu seda keegi kuskil on nimetand: romaani areng tungib ühe sõlmpunkti juure, et säält edasi minnes jõuda tasapinnani, mis mitmeti sarnane on esialgsele lähtekohale, kuigi ta sellele on risti vastupidine.

Umbes samasugune struktuur on ka *Porte étr.*'il, mille algupoolel näeme Jérôme'i ja Alissa järjest kitsamaks muutuvat liginemist, süžee jõuab sõlmpunktini siis, kui põlevaim armastus puhkeb suurimaks loobumiseks teineteisest; järgneb järk-järguline kaugenemine, mis lõpeb Alissa surmaga.

Ka siin on kaks keskust, kuid need hoiavad teose tasakaalus. Esimeses raamatupooles näeme kõike enam-vähem läbi Jérôme'i silma, teises läbi Alissa päeviku.

Järgmise jutustise *Isabelle*'i põhijoonistus pole enam nii sirgjooneline, päämiselt seetõttu, et faabula jutustaja Lacase liig palju tähelepanu juhib enesele ja kõrvalseikadele, kuna Isabelle'i traagika paljastub liig katkendlikult ja ka hilja ning siis kiiremas tempos kui selle ettevalmistamine. Et see on mina-jutustus „temast“, misjuures „mina“ on jäänd esikohale, „tema“ aga varju, siis ei leia me kompo-

sitsioonis ühtlast keskust, seda enam et „mina“t (Lacase'i) ei ühenda „temaga“ (Isabelle'iga) mitte mõni kitsam suhe, vaid päämiselt vaatleja, jälgija suhe vaadeldava vastu.

Symphonie pastorale'i süžee hargneb võrdlemisi sirgjooneliselt, ühtlasi on siin faabula (pimeda orvatüdruku kasvamine pastori juures, kes teda ühes pojaga hakkab armastama, kuni nägemise tagasisaamine toob katastroofi ja enesetapmise) selge ja ühtlane. Sedasama võiks öelda *L'École des Femmes*'i kohta, milles jälgitakse üht kitsast psühholoogilist probleemi, naise pettumist oma mehest. Jutustisel on kaks tasakaalus poolt: esimeses kujutetakse abielu algust värskusest esimese mõrani, teises abielu lõppu kahekümne aasta pärast. Muide see teos on kompositsiooniliselt Gide'i toodangus kõige harmoonilisem, selgem ja ühtlasem. *Caves du Vatican* ja *Faux-Monnayeurs* erinevad kõigist teistest kirjaniku teoseist sellega, et neis on tegemist juba mitmeharalise arenguga, mis on küll kontsentreerit ühtlaseks ja seotuks, kuid millesse siiski on alles jäänd õige palju keskusi. Süžee teeb õige keerulisi, vahel otse hädaohtlikke kurve, hargneb pikemate või lühemate meloodiatena, mis vahel ristlevad, laiali lähevad ja jälle liituvad ning kogu teose teevad sümfooniliseks. Süžee keeruliku arengu pääle vaatamata need romaanid ei taotle ühiskonna läbilõiget suures ulatuses, nad ei taha maailma liig laialt haarata, vaid piirduvad perekondlikkude suhetega. Need sümfooniad on „symphonia domestica“d. *Caves*'i tegelasiks on, kui alata esimesest (Anthime'ist): mees, ta naine, naise õed ja õemehed, naise õe tütar, naise õemehe poolvenda ja selle sõber. Ja *Faux-Monn.*'i maailm on sulet samuti paari-kolme perekonda, kes teineteisega seotud, onudesse, tädidesse, onupoegadesse ja onutütardesse, poolvendadesse ja vendadesse.

Caves on tervikulisem, orgaanilisem ses mõttes, et siin kõik tüübid, kired, kokkupõrked koonduvad ühe tüve ümber, mis kasvab välja arvamuselt, et õige paavst on vabamüürlaste poolt Vatikanist ära varastet ja hoitakse kinni St. Angelico kindluses, kuna ta asemele on pandud mingi ersats-paavst. Õige paavsti päästmiseks organiseeritakse aktsioon, mille eestvõtjaiks ja kasutajaiks osutuvad sulid.

See ühtlane faabula puudub *Faux-Monn.*'is. Siin ei koondutegevustik ühe isiku, ühe sündmuse, üldse ühe tüve ümber. Kui me arvesse ei võta kahte tasapinda, ühelt poolt Edouard'i romaani ja selle romaani ainet teiselt poolt, vaid ainult mõlemasse koondet faabulat, siis saab vaevalt teada, kus on romaani raskuspunkt ja mis talle annab ühtluse. Ons selleks Edouard'i ja ta romaani saatus? Ons selleks valerahategijate salga seiklused või Olivier ja Bernard'i hinge analüüs või La Pérouse'i saatus? Seda romaani võiks nimetada mitmeharaliseks kasvatusromaaniks, ilma et sellase nimega kogu

teost suudaksime täies ulatuses defineerida. Või kui võtta lähteko-haks probleemid, leiaksime eest pea kõik aega iseloomustavad küsi-mused, pääle vahest sotsiaalsete.

Hulga materjali paigutus kindlate raamide vahele pole sündinud ühe korraldava printsiibi järele, vaid siingi — kompositsioonis — on jälgit elu enese rütmi. Kui iga üksiku tüübi saatus on kujundet hoole ja järjekindlusega, siis ei või seda öelda kõigi tüüpide kohta kokku: nende omavahelised kokkupuuted, sõlmpunktid arenevad juhuslikult, ettenägemata, vähemalt pole kogu romaani ulatuses võimalik näha eriliselt tähtsat sündmust, mis teistelegi sündmusile ette joonistaks nende seisukoha üldkangas. Enam kui ühestki teisest romaanist võib *Faux-Monn.*'ist öelda, et ta jääb pooleli: „olen väga huvitet tundma õppima väikest Caloub'i“, on romaani viimane lause. Otsad jäävad edasi harguma, romaani võiks jätkata, nagu elu ennastki.

Nii siis veel kord näide sellest, et Gide'i teoste kompositsioon ei taha tunnustada niipalju kunstilisi organiseerimisprintsipe, kui järele aimata elu mitmekesidust. Vahepeäl on aga kirjanik omandand terve rea kirjandusvõtteid, mis verre on läind, ja sellest siis üksikute süžee-osade täiuslikkus kunstilises mõttes.

Pea kõigi Gide'i jutustavate teoste kohta võime öelda, et nende ülesehituses on raskuspunktid jaotet mitmesse paika, et kompositsioonis valitsevad pigemini romantismi kui klassitsismi tunnused, enam rahutus, mitmekesidus, kõrvusead, kui tasakaal, ühtlus ja kontsentratsioon. Seda kinnitab ka asjaolu, et suuremas osas ta teoseid puudub lõpp, mis looks kindla raami. Nõnda jääb ilma kindla lõpplahendusega *Paludes* ja *Prométhée*, *Immoraliste* ja *Isabelle*. *Caves*'gi lõpeb küsimusega, mis saab hädaohtlikku mängu mängind ja sissekukkund Lafcadiost. Ka *Faux-Monn.* ei lõpe teisiti. Näeme küll mõne sõlme lahendust (Olivier pöördub tagasi Edouard'i juure, Bernard läheb tagasi koju, Boris, Lady Griffith saavad surma, Vincent läheb hulluks), aga me ei näe enam Laura saatust, kes kaua olnud tähelepanu keskkohas, ei tea, kuhu kaob La Pérouse, Azaïs'id, Molinier, Profittendieu. Seisame nagu samas, kus romaani alulgi. Ka siin näeme „liivakella struktuuri“ ülesehituses, ainult selle vahega, et tol liivakellal puudub põhi, puudub kindel vahesein eluloogika ja kunstilloo-gika vahel.

Gide ise nähtavasti õigustab ennast, kui ta Edouard'i kaudu ütleb: „X. väidab, et hää romanist peab enne raamatu kirjutamist teadma, kuidas raamat lõpeb. Mis minusse puutub, kes ma oma raamatul lasen vabalt areneda, siis näen mina, et elu pakub meile ainult seda, mida võiks käsitada alati uue lähtekohana, kuigi see oleks ühtlasi tulemus. „Võiks järgneda“ ... niisuguste sõnadega tahaksin lõpetada oma *Faux-Monnayeurs*'i (*Faux-Monn.* 424).

Niisugune lõpetamatus Gide'i teoseis tuletab meele üht ta romaani tegelast, madam Vedeli *Faux-Monn*'ist: Sagedasti juhtub, et too jätab lõpetamata oma laused, mis ta mõttele annab poeetilise sujuvuse ilme. Ta taotleb lõpmatust ebamäärasuse ja lõpetamatuga. Näide ta kõnest: „Kui te teaksite kõike, mis ta oma kätele laseb laduda, seitsaadik kui . . . Kuna teatakse, et ta kunagi ära ei ütle, siis kogu seltskond . . . Kui ta õhtu koju tuleb, on ta vahel nii väsind, et ma ei julge temaga kõnelda, kartes teda . . .” (*Faux-Monn*. 304). Seda omadust pole madam Vedelilt pärandand üksi tütar Rachel (309), vaid ka Gide ise, mitte küll lauseehituses, vaid kompositsioonis.

Jutustava teose süžee hargnemisel tuleb silmas pidada tarvitet *tempo*t. Kiire süžee lahtirullimine teeb teose lühikeseks, konspekti-liseks, aeglane hargnemine laiajooneliseks, vahel ka lõdvaks, kui seda ei korva sisemine intensiivsus. Ei ole sugugi kõrvalise tähtsusega jälgida, mil moel, mis vahenditega kirjanik meeli erkvel hoiab, põnevust sünnitab, mis lisandustega, kiiludega täidab episoodide vahed, ühe sõnaga, millised on süžee hargnemise *tempo* regu-leerijad ehk pidurdusvõtted.

Gide, nagu juba mitmel puhul tähendet, ei armasta otsejoonelist jutustusviisi. Suures hulgas ta teoseid ei saa kõneldagi pidurdusvõt-teist, sest et sääal tegevustik ja selle edasiliikumine ei asugi esikohal. Sümbolistlikus traktaadis ja selle kirjandusliigi ligidale tulevais teoseis (*Paludes* ja *Prom.* kaasa arvat), kus arendetakse mõnda ideed, ei ole oluline allegooriliste ja sümboolsete kujude vaheldumise tempo. Sääal valitseb staatiline printsip.

Gide'i jutustavad teosed näitavad kronoloogilises järjekorras ühtlast dünaamilise elemendi tõusu joont. Esimesed jutustised, *Immo-raliste* ja *Portre étroite*, on psühholoogilised analüüsid, süžee ei hargne kuigi kiiresti, tempo on neis aeglane. *Imm.*'is leiame enne tuuma juure jõudmist hulga ettevalmistusi. Kõigepäält tuleb raamatu eessõna, siis Micheli venna kiri ja alles siis jutustus. Näeme kõike kõrvalist, saame teada, mille kallal Michel töötab, kus ta reisib, õpime tundma rea geograafilisi nimesid (Timgat, Sousse, El Djem), Micheli haigust, mille sekka tulevad mõned episoodid araabia poistega ja oma naisega, siis järgnevad jalutuskäikude muljed, lõunamaa palavuse ja ööde kirjeldused, rännud Sitsiilias, Amalfis, Sorrentos. Läbi kõigi nende sei-kade aimame Micheli järkjärgulist tervenemist. Siis kandume Prant-susmaale Micheli tallu, õpime tundma sääalset elu, kuuleme mitme-suguseid episoodide ja siis näeme, et Marceline, Micheli naine, on haige. Pariisis kohtab Michel Ménalque'i, kelle filosoofia tas kõik paneb käärima. Jälle reisistseenid, hulkumised läbi maade ühes mul-jete kirjeldamisega, mõne enam või vähem põneva episoodiga. Faa-

bula kaob tihti ära, me näeme ainult rea pidurduselemente, mil pääteemiga pole vahel mingit ühendust. Pidurduselementide ülekaal loob tempo aeglaseks, teeb teose staatiliseks, hoolimata sellest, et päätegeglasel ise vahetpidamata hulguvad ühest kohast teise.

Porte étr.'is on tarvitet samuti palju tempo aeglustamisvahendeid, millel pole palju ühendust faabulaniidiga. Algab see teos Jérôme'i elulooga, milles jutustetakse isast, pikalt emast, lastakse see surra, kõneldakse kohtadest, kus Jérôme veetnud oma õpivaheajad jne., see kõik oletetavasti ainult sellepärast, et see on autori enese elu mälestusi. Liig vähe on need autobiograafilised ollused ümber sulatat kunstiliseks. Ühe pidurdusvõttena tuleb mainida ka fassett-pegeldust: sündmusi lastakse mitmekordselt murduda läbi üksikute isikute. Selle edasiandmisel tarvitetakse dialoogi, eriti aga kirja vormi.

Isabelle'is on ebaproportsionaalsus faabula ja ta ettevalmistuse vahel kõige suurem: pääteemi juure jõuame alles 83-1 leheküljel, raamatu teises pooles. Lacase oma jutustuses sõpradele algab pääle liig kaugelt ja üksikasjaliselt. Alatakse sõidu kirjeldusega mõisa, peatatakse ligemalt mõisa elu juures, analüüsitakse kõiki sääli elavaid inimesi, nende karaktereid, iseäraldusi, kombeid, veidrusi, viibitakse kaua Isabelle'i kasvatusviisil.

Gide'i hilisemad jutustised vabanevad liigsest materjalist, kaovad tähtsusetud, mitteolulised kõrvalepisoodid, süžee liigub edasi kiiremalt, huvi arengu vastu, põnevus kasvab. Viimases Gide'i teoses, *École*'is, näit. on maha hõõrdunud kõik kõrvaline; tempo on algusest lõpuni ühesugune, täpselt mõõdet.

Kuid neile omadusile seltsib teine võtte üldehituses, mida juba nägime eriti *Prom.*'s: päätüki lõppemisega katkeb järsku arengu niit, uus päätükk algab uuest otsast. Selle võttega saadud pidurdus on järsk nõksak. Eriti tunduv on see *Faux-Monn.*'is, kus päätükid kiiresti vahelduvad. Kuid siin on ühenduse alalhoidmiseks šablooniliseks saand iga päätüki lõppu lisada lause või paar, mis pole sugugi ühenduses eelmisega, küll aga mõne sündmusega järgnevais päätükes. sarnast võtet võiks nimetada h a a k i m i s e k s. Mõni näide *Faux-Monn.*'ist. Esimese jao teise päätüki sisuks on vana Profitendieu kojutulek, Bernard'i kirja eestleidmine ja reageerimine sellele. Aga päätüki lõplauseis näeme äkki Bernard'i: „Ta (s. o. Bernard) on takistamata mööda lipsand concierge'i ukse eest; ta läheb vargsi mööda treppi üles“. Viies päätükk jutustab Vincent'i, Robert de Pas-savant'i ja Lilian'i suhteist, lõpeb aga nii: „Kui kuum on juba Pariis! Aeg on uuesti üles otsida Bernard. Nüüd just ärkab ta Olivier voodis.“ See võtte kordub isegi Edouard'i päeviku päätükes!

Üksikud romaani osad, mis ühendet niisuguste haakidega, ei asu mitte kõrvu, vaid teineteisest eemal. Nõnda on kas ajalis-kausaalselt või loogiliselt ühendet *Faux-Monn*’i I raamatus 1., 3., 6., 10., 14. päätükk, 2. päätüki teem ja tegelased ilmuvad nähtavale alles III raamatu 12. päätükis. I raamatu 5. päätükis algand motiiv areneb edasi sama raamatu 7., 16. päätükis ja III raamatu 16. päätükis. Edasi on ühenduses: I 12. ja III 2., 4.; I 13. ja 17. ning III 3. ja 15.; I 4., 15. ja II 6.; II 1. ja 3.; II 2. ja 5.; III 7. ja 16. jne.

Kuid pääle niisuguste suhete on ühendus päätükkide vahel võimalik ka kaudsemal kujul. Tuletagem ainult meele, kui mitmes päätükis jutustetakse Laurast teiste isikute suu läbi, enne kui ta ise näitelavale jõuab. Seda arvesse võttes saaksime päätükkide vahel tiheda võrgu, mille üheks omaduseks on see, et pea kunagi pole otseühendust naaberpäätükkide vahel.

Kui tegelaste toiminguil peab alati olema veenev motivatsioon, siis ei anta seda mitte ühe korraga, vaid vähehaaval ja laialipillatuna teoses.

Gide ise noteerib 11 okt. 1922 oma romaani päevikusse: „Küllalt imelikul kombel areneb mu romaan segamini. See tähendab, ma leian vahetpidamata, et oleksin pidand kõnelema ühest või teisest asjast, mis sündind varemalt. Nõnda ei liitu päätükid pärastikku, vaid alati lükkub võimalikult kaugemale see päätükk, mille ise alguses arvasin esimeseks.“ 10. aprillil 1924 märgib ta: „Romaani järe mitte paigutada juba tehtud jälgedesse. See pole kerge. Alaline esilekerkimine; iga uus päätükk peab asetama uue probleemi, peab olema lugeja vaimule uvertüüriks, suunaks, tõukeks, hüppeks edasi.“

Sellane võte on siis tahtlik ja teadlik. Kuid et teoses peab pääle uue olema ka vana ja et kord liikuma pandud motiiv nõuab jätkamist, siis saame selle kahe tendentsi liitudest just terviku pudene-mise iseseisvaiks päätükeks.

Kokku võttes peab ütleva, et Gide’i kompositsiooni areng näitab teadlikkude romaanitehniliste võtete järkjärgulist suurenemist. Paljud lugejad autor võib valida ilmakirjanduse rikkast lademest suure hulga tehnilisi vahendeid ja neid rakendada oma toodangusse. Ning seetõttu ta paistabki paljudele uute teede näitajana kirjandustehnika alal, koguni uue romaaniliigi alustajana. Kuid ei saa meelest lasta Gide’i kompositsiooni püsivat struktuuri, seda osa, mis on kõigis muutuis ja paranemisis jäänd alles, nimelt rahutust, tasakaalu puudust kompositsioonis, avaldugu see siis ebaproportsionaalses ülesehituses, loobumises lõpuni arendada ja tühjaks ammutada antud motiivid, sirgjoone vältimises, pidurdavate momentide kuhjamises, teose fragmentaarses kujus või selle lõpetamattuses. Nagu motiivides

nii ei saa Gide kompositsiooniski lahti mina-seotusest, mis avaldub minavormi kultuses olgu avalikul või varjat kujul. Kõik need ja teisedki stiiliomadused, millest eelpool juttu olnud, samuti kui liigse ruumi lubamine juhuslikule elemendile (mis seletetav mälestuste ülekaaluga kujundava fantaasia üle), ei lase meid tulla kirjaniku enesega ühele otsusele, et ta on klassikalise kunstivormi parim esindaja Prantsusmaal. Eriti kompositsiooni seisukohast vaadatuna omab Gide kõik need omadused, mis teda lasevad käsitada tüüpilise romantikuna, mitte sugugi klassikuna.

Kui tunnistada koos P. Bourget'ga, et prantsuse romaani iluks ja eriomaduseks on ta harmooniline, klassikaline kompositsioon ja et ses suhtes on *Eugénie Grandet*, *Colomba*, *Madame Bovary*, *Germinal* ees *Wilhelm Meister*'ist, *David Copperfield*'ist, *Roimast* ja *karistusest* ja *Don Quijote*'st, siis ei saa me Gide'i teoseid küll paigutada esimeste ritta. Ta pole ses mõttes sugugi prantsuslik.

IV. Sõnastusstiil.

Gide'i sõnastusviisi iseäraldusile pääsime ligemale, kui nad teeme sõltuvaks kahest kirjaniku hinges simultaanselt võitlevast tendentsist: mõttest ja elust. Kuna tugev mõtte ja mõistuse kultuur ähvardab kirjanikku eraldada reaalsuse lopsakusest, hakkavad tas juba varakult võrsuma opositsiooni-eod kõige loogilise, ratsionaalse ja paratamatu vastu, mis tekitavad rea laadilt sugulasi motiive, nagu neid käsitlesime teises peatükis. Need vastutoksiinid mõistuse pisikuile sünnitavad kirjanikus ühelt poolt vaimuka üleolu tunde, millest tekivad iroonia (ka „romantilise iroonia“ ja eneseiroonia), satiiri, groteski ja huumori sugemed ta teoseisse, teiselt poolt aga kinnissilmi sööstmise meelelisse ellu, värvide, lõhnade, helide naudinguisse ja sellest sünnivad lürismi.

Kui Gide'i püsivad motiivid kõnelevad selget keelt sest võitlusest konkreetse reaalsuse nimel, kui isegi teoste ülesehituses katsutakse tahtlikult fragmentaarsuse, ebageomeetrilisuse ja lõpetamattuse varal järele aimata elu enese mitmekesidust, siis ta sõnastusstiili on vormind tugev mõtte primaat ja prantsuse stiili põlised traditsioonid.

Sõnastusstiil jääb tal pika arengu kestes samaks, tuues kaasa vaid kergeid kõikumisi, mis aga palju ei muuda selle üldstruktuuri.

Läbi kogu kirjaniku toodangu võime konstateerida teatud mõtteilisuse ülekaalu, lopsakuse puudust, abstraktsust, ja kui autor on visalt katsund enesest välja saada, üle tõusta oma põhilaadist, siis see tahe on küll muutnud mõne juhusliku seiga, põhiolenumust puudutand aga võrdlemisi vähe.

Välisest maailmast klaasseinte läbi eraldet sümbolism oli Gide'i esimestele sõnaidudele taimelavaks. Kunstlikus triiphooone soojuses kasvasid üles mingid mõttetugelede nõjatet nõrgad allegoorilised taimed, mida ei saand kasta vihmad ega vastupidavaks vintsutada tuuled ja mille juured ei tunnud karastavaid torme.

Oma aiakunstist võetud tarkuse järele, mida Gide välja mängib Barrès'i *déracinement*'i teooria vastu, tunnustab ta tarvilikuks igasugu ümberistutamise: nõnda rändab ta ise ühest žanrist teise, nagu nägime eelpool, ja katsub ajada tugevamaid juuri elu lätteile kõige lähemasse mulda — jutustavasse proosasse. Aga aedniku hool jääb säälgil veel tunduvaks. Metsik puu oleks juured ajand sügavamale reaalsusse, ka vahest ladvad ta oleks kahardand laiemale.

Gide'i järsk seljapööre sümbolismile puudutas vaid motiive ja sisukäsitus, sõnastiil ei murdund nii järsku, vaid paindus ainult aegapidi teissuguseks. Stiili võib ju väliselt soveldada ja teiseks seada, aga niipalju kui stiilisse ei küüni teadvus, niipalju kui ta on vahenditult seotud alateadliku hinge struktuuriga, jääb ta põhi muutmataks.

Tugev intellekt toob Gide'i stiili kõigepäält tugeva abstraktsuse. Mõistuse abstraktsioonivõime sihhib küll õieti teaduse suunda, olles risti vastandiks kunstniku eideetilisele meelelaadile, mis seisab individuaalse ja konkreetse asja tabamisvõimes ja vaatlikkude kujude külluses.

Mõistusilmelise stiiliga saadakse kujutada enam suhteid kui konkreetseid asju. Võib väga hästi kujutella kirjanikku, kelle filosoofia on elu-filosoofia, kes ülistab elu konkreetsust ja teeb seda kõige üldisemais vormeils ja stiilis, kus puudub igasugune konkreetsus.

Gide'i kirjanduslik tee algabki tugeva abstraktsuse ja mõtte tähe all. Sümbolistide õhkkond ei kannatand jõhkraat ja tugevat reaalsust, vihati anekdooti ja sellest väljakasvand novelli, põlati naturalismi ja asuti opositsiooni ainult konkreetsust taotleva hingetu Parnasse'i vastu. Hing arvati asuvat abstraktsuse müstikas (või müstifikatsioonis).

Gide'i lemmikliigiks saab siis traktaat, mis on tulnud filosoofilise mõtte ja allegoorilise jutustusviisi paaritamisest. Hiljem kirjanik ajab küll allegooria-kesta maha ja loodab elule ligemale pääseda. Kuid nagu punanahksete vanasõna järele sebra ei saa oma vöote seljast võtta, nõnda jääb Gide'i stiili ikka alles ta abstraktne põhijoonistus.

Niisugune abstraktne vaimulaad ei ole prantsuse kirjaniku kohta midagi iseäralikku, kuna mõistusliku külje domineering prantsuse vaimus on sajandite traditsioon. On ju mõistuslikkus ja skemaatilikkus siirdund isegi prantsuskeelde, mis on kaotanud palju oma lopsakusest, seevastu võitnud selguselt ja mahult.

Abstraktsus stiilis võib aga saada vahel maneeriks, mida mõnel ajajärgul otse taotellakse ja kultiveeritakse. Descartes'i aegne lause näit. on konstrueerit kogu aeg „que“, „qui“, „quoique“, „puisque“, „tant que“ jne. räätsadega ühendet kõrvallauseist. See alaline koordinaatsioon, subordinatsioon toob ka kõige konkreetsemate lausete vahele abstraktse suhte; ja üldse esikohale tungivad asjade suhted, kuna asjad ise ei saa mahti mõjuda konkreetset-vahenditult. Psühholoogilise romaani ajajärgus pöördutakse paratamatult tagasi abstraktse lauseehituse poole, sest nagu ratsionalistlikel ajajärgel reaalsus suleti mõistete võrku, nii nüüdki ei leidu hinge analüüsijail muid oskussõnu hinge protsesside fikseerimiseks kui vaid abstraktseid. Psühholoogilise romaani lause ligineb teaduslikule lausele ja seda näeb Bourget'st Proustini.

Gide'ist ei või küll öelda, et ta teosed sisaldaksid ainult teaduslikult kontsepteerit psühholoogilist analüüsi, kuid loomupäraselt tugev kaldumus abstraherimisse avaldub isegi kõige lüürilisemais kohis, isegi säääl, kus eksalteerutakse meelelisest konkreetsest, nii *Nourr. terr.*'is.

V. Hugo, aga ka Michelet tarvitasid omal ajal abstraktseid sõnu, et konkreetsest ähmastada („Ces vastes ouvertures bleues“; „l'enflure éphémère et éternelle du flot“; les blancheurs de la mer“; „on voit se déformer des épaisseurs où errent des ressemblances“; „l'horizon, superposition confuse de lames, oscillation sans fin.“¹⁾ Löögem lahti Gide'i *Six traités*: La monotonie inutile de l'heure“ (16); „le vide ennui s'exploierait“ (11); „l'ambiance incolore de cette eau terne“ (11); „l'élan du flot“ (12); „la calme gravitation opérait seule lentement la révolution de l'ensemble“ (13); „les brises mélodieuses ondulaient en courbes prévues“ (14); „un accord émanait du rapport des lignes“ (14); „vers l'inconnu d'un ciel nocturne“ (16); „la fugacité des flots“ (18); „attentes, marches, soif, fuite des heures sans surprises, longueur des nuits, longueur des jours“ (100) jne. Sama abstraherimise kaldumus, mis mainit romantikuil!

Avagem Gide'i *Faux-Monn.*: „Et puis je ne me plais à noter ici rien d'épisodique, de fortuit, et il ne me paraissait pas encore que ce que je vais raconter pût avoir une suite, ni comme l'on dit: tirer à conséquence; du moins, je me refusais à l'admettre et c'était pour me le prouver, en quelque sorte, que je m'abstenais d'en parler dans mon journal“ jne. (110).

1) V. Hugo. *Les Travailleurs de la Mer* II, 3, 2. Tsiteerit G. Lanson'i *L'Art de la Prose* järel.

Siin on, tõsi küll, abstraktsus võtnud teise kuju, see pole enam tahtlik lahtiütlemine konkreetsusest nagu *Trailès's*, vaid mõttejoone kindel jälgimine, kuid sellegipärast on sõnastuse karakter jäänd samaks, ja see kordub ka muidu konkreetne olla tahtvas *Faux-Monn.*'is igal leheküljel, niipea kui on tegemist hinge analüüsiga; abstraktsus ulatub ka dialoogi, isegi armastusavaldusisse (252).

Lasen järgneda ainult poolel leheküljel esinevad nimisõnad Alissa kirjast (*Porte étr.* 142). Need on nagu näha pääle paari-kolme kõik abstraktsed: *matin, filleule, gestes, formations, défaut, attention, heures, berceau, espérance, égoïsme, suffisance, inappétence, développement, créature, Dieu, émulation.* Aga ka samas esinevad verbid ja adjektiivid aitavad tõsta abstraktsust, kuigi nad oma emotsionaalse tooniga toovad külmadesse nimisõnadesse pisut soojust.

Peab üldse Gide'i kohta ütlema, eriti aga tema „traktaatide“ kohta, et neis tarvitet adjektiivid on sama „moraalset“ laadi, nagu Lanson neid konstateerib eriti Michelet juures, kes on „üks neid kirjanikke, kes parimini tundis omadussõna võimu, võib olla sellepärast, et ta tegi palju tegemist ladina poeetidega“. Vaadelgem Gide'i adjektiive ühel leheküljel (*Six Traités* 62–63): *bois morts; âme brûlante et calmée; beaux amours pleins de mystère; heureux; hautes pensées; grandes tâches; naufrages glorieux; marins perdus; actions certaines; joyeux; étude continue; ivre; oeuvres sérieuses; grandes oeuvres silencieuses; soeur méditative et soucieuse.* Pea kõik need epiteetid hingestavad kuidagi nimisõna, sulatades ühtlasi ta piirjooned ebaselgeks.

Abstraktnes suhtumus ellu loob tahte sulgeda elutarkust loogilisse valemeisse. XVII sajandil sai otse šablooniks muuta isiklik mulje sedamaid üldvormeliks, n. n. maksiimiks.

Gide'i teosed sisaldavad pea igal leheküljel kokkusurut mõtte-teri ja sellaseilt vormulatsioonelt on kirjanik suur meister. Eriti teoreetilisis tõis Gide valab oma mõtte selgeisse, lühidaisse, plastilistesse lauseisse, mis paiguti vahenduvad paradoksideni. Mõni näide:

„L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté“.
(*N. Prét.* 14).

„Ces grands cimetières de l'art“, ütleb ta muuseumide kohta palju varem kui Marinetti oma manifestis (*ibid.* 35).

„C'est aux plus hypocrites époques que l'art a le plus resplendi“ (*ib.* 39).

„Le scepticisme est peut-être parfois le commencement de la sagesse; mais c'est souvent la fin de l'art“ (*ib.* 118).

„Le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique. Celle-ci déséprend chacun de soi-même; elle l'épanouit vaguement.

Le dessin, au contraire, exalte le particulier, il précise ; par lui triomphe la critique. La critique est à la base de tout art" (*Inc.* 13).

Kuid ka ta luulekunsti tööd kirjendavad kristallselgesse ja täpsesse vormi valat maksiimidest. Paistab kui asendaks säälmahlakust ja lopsakust mõtteline eksaktsus. Tegevustiku vahele paigutat maksiimid sööbivad mällu, nad on lühikesed ja täpsed kui apteegi retseptid. Kogu see osa näit., mida oma märkmikusse kirjutab *Paludes*'is esinev kirjanik, koostub sarnaseist väga tundlikkude sõnakaaludega kaalut lauseist.

Gide'i loov vaim ei uhka laiali kevadise virruna, kaasa haarates kõike, mis teel vastu juhtub, nii et lugeja saaks selle hoo kantuna kaasa elada lopsakale kujudeilmale, rikkalikkudele maalidele, vaid see kristalliseerub õige kiiresti, võtab nähtavad piirjooned ja tõmbub koomale. Ses valitseb tung kokku pigistuda, mitte laiali valguda, öelda võimalikult palju võimalikult napilt, mitte aga sugereerida oma laialipuistat küllusega. Lõpptulemuseks on ikka mõni lühike lause, millesse on kontsentreerit essents:

„Mais, mon ami, la sainteté n'est pas un choix ; c'est une obligation" (*Porte étr.* 170).

„A présent que je mesure la face de votre amour à la ruse de son silence..." (*ibid.* 172).

„... plus de résolution que d'élan..., plus de politesse que d'amour" (*ibid.* 174).

Kogu *Nourr. terr.* on täis niisuguseid vormulatsioone, mis on seda veetlevamad, et nad põgusaimagi vihje teevad plastiliseks:

„J'ai peur que tout désir, toute puissance que je n'aurai pas satisfaits durant ma vie, pour leur survie ne me tourmentent. *J'espère* après avoir exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, — satisfait, — mourir complètement *désespéré*" (*Nourr. terr.* 19).

„Entrer dans un marché de délices, en ne disposant (grâce à Qui?) que d'une somme trop minime ; en disposer ! choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste — et la quantité nombreuse de ce reste demeurerait préférable à n'importe quelle unité". (*ib.* 78).

Kui Gide väidab, et klassitsism on kõigepäält litootes, oskus öelda võimalikult vähe ja siiski kõike väljendada, mis tarvis, siis võib teda ses mõttes küll pidada „parimaks klassitsismi edustajaks" Prantsusmaal.

Mõte ja elu liituvad Gide'i juures tihti allegooriaks, millist vormi eriti harrastasid ka sümbolistid. Allegooriaist kubisevas traktaadis *Nartsissist* öeldakse tõde asuvat väliste vormide taga. „Iga nähtus on Tõe Sümbol". „Poeet on see, kes vaatleb. Ja mis ta

näeb? Paradiisi. Sest paradiis on kõikjal.“ Paradiis on aga i d e e d e aed. Poeet peab poolelt sõnalt mõistma ja edasi ütleva tõdesid. Teadlane otsib ka asjade algkuju ja nende seadusi, kuid aeglase ja ara induksiooni teel; poeet aga loob igast asjast sümboli ja leiab kõikjal tõe algkuju. Ühest asjast jätkub juba, et tõe näha. Asi, kuju, mööduv nähtus saab sümboliks või allegooriaiks.

Niisugused on on Gide'i vaated sümbolismi järgul. Iga nähtus küllastetakse mingi mõttega, tehakse sümboliks. Ideed aga muutuvad abstraktsust armastavas hinges peagi vormuleeritavaks mõisteiks, otsatuse hingeõhust aimuandvad sümbolid saavad kindlakujulise mõtte allegooriaiks.

Algab mäng allegooriatega. *Paludes* eriti kubiseb neist. Juba selles teoses kirjutetava romaani päälkiri *Paludes* on allegooria, „esiteks see on lugu lamavast inimesest, siis inimesest, kel on midagi ja kes ei tahagi sellest välja tulla, siis lugu sellest, kes ei või reisida“ jne. Raamat peab ju „vormi muutma iga uue vaimu järele“ (96). Ja seepärast on *Paludes* pääle öeldu veel „lugu Angèle'i salongist“ ja „lugu loomadest, kes elavad pimedais koopais ja kes kaotavad nägemise seetõttu, et nad silmi ei tarvita“ jne.

Paludes'is esinev kirjanik satub allegooriale — kalu õngitsevast Tityre'ist, lisab aga juure, et ta tingimata ühtki kala kätte ei saa. Kui Angèle küsib, miks, vastab kirjanik, et seda on vaja sümboli tõe jaoks: kui õngitseja midagi kätte saaks, oleks see juba teine sümbol ja teine tõde. Teiste sõnadega, sümbolite ja allegooriate ilma ei juhi reaalsus, vaid need kristalliseeruvad ideede ümber. Kuid nõnda võivad allegooriad ise hakata elama oma imelikku elu, kasvama ja liikuma pääs kinniskujudena. Tityre ei esine üksi *Paludes*'is, vaid ka *Prom.*'is: juhuslikust võrdkujust on saandki elav olevus. Tityre ei lepi palja õngitsemisega, ta hakkab kasvatama ka suurt puud, mattub selle koorma alla ja põgeneb Pariisi. Ka Prometeuse kotkas pole ainuüksi maksa sööv lind, kes peab sümboliseerima kurnavat kohustust, ülesannet, ideaali, vaid tal on ka tiivad, millega lendab otse Pariisi kohvikusse. Allegooriline võrdkuju laiendatakse, elustatakse, misjuures tulemata ei jää mänglus lugejaga, kes kunagi ei tea, millal on tegemist reaalse kotkaga, millal kotka kui võrdlusega, millal kotka kui laiendat allegooriaga. Ning vahel kasvab allegooria otse väikeseks muinasjutuks, nagu näitab lugu katusest, mida ehiteti, et varju leida, ja mis igakord tegijate pää kohal kaasa jooksis, kaitstes küll vihma eest, kuid peites silmi eest ka päikese (*Pal.* 183—4).

Pimesiku mäng kujudega, mida võidakse mõista mitmes mõttes, läheb läbi niikuinii mitmeid tasapindu ja fassette armastava Gide'i toodangu. Säl on näit. tähendusrohke sõna „pime“ (aveugle),

mis esineb tihti igasugu vihjete sünnitajana. Vahel ta kutsub välja sõnalise mängluse:

„Etre aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque:

L'on ne peut se voir que malheureux.“

Ja siis:

Etre heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque:

L'on ne peut être que malheureux se voir.“ (*Pal.* 86).

See *Paludes*'is ilmund võrdkuju laieneb sümboolseks *Symphonie pastorale*'i faabulas: pime Gertrude saab õnnetuks hetkest pääle, mil teda nägijaks opereeritakse.

Isegi raamatute päälkirjad viitavad mitut tähendust. *Paludes*'i allegoorilist põhja puudutasin juba; *Porte étroite*, piiblist laenat allegooria, nagu *L'Enfant prodigue*'gi, võtab endale igakord ise tähenduse, seda mööda kuis talle ligineda. Ja nimetus „*Faux-Monnayeurs*“ vihjab kord reaalsel valerahategijate gruppi, kord valemäärtuste loojat à la Robert de Passavant, kord Édouard'i romaani nime, lõpuks aga kõike eelpoolset eneses mahutavat Gide'i romaani.

Et Gide'i vaim kannab rohkem abstraktselt-mõistelise kui konkreetselt-vaatliku (anschaulich) struktuuri tunnuseid, siis on loomulik, et ka tema stiilile on omasem joon kui värv, enam täpsed definitsioonid kui umbkaudsed liginemised.

Gide'i sõnastus tahab olla ekspressiivne oma kontsentratsiooniga, mitte külluse ja kirjavusega. Lihtsus ja selgus — nende vooruste kõrval tuhmuvad kõik sõnalised mänglemised, külgeriputet võrdluskuljused. Gide ei armasta kaugele minna mõttetuumast ega seda eriti rikkalikkude figuuridega ehtida. Kalvinistlik kasvatus, kui mitte puritaansus, on küündind siiagi. Vabanedes sümbolismi sugereerit mõtteköverusist ja baroksusest, seab kirjanik oma teoseid kirjutades üles klassikalise selguse nõude. „*Faux-Monnayeurs*'i stiil ei tohi tähelepanu endasse tõmmata; raamat ei tohi äratada vähimatki huvi peälispinna vastu, ühtki mügerust. Kõik peab olema öeldud lihtlaba-seimalt, nii et see annaks asja mõnele žonglööriale küsida: mis imetlusväärilist te säält seest leiate“ ütleb Gide oma päevikus (27 märts 1924).

Gide'i lihtsust taotlev sõnastusstiil ei paku kuigi palju materjali ega ka viljakaid väljavaateid poeetiliste figuuride laadi uurimiseks. Teised sümbolistid said elada ainult sätendavate võrdlusrakettide sajus, unistasid salapäraseist metafooridest ja looritasid selgemagi mõtte hämarusse, ei väljendand midagi sirgjooneliselt, vaid ikka perifraasides, metonüümiais, metafoorides (pääle Laforgue'i Rimbaud, Mal-

larmé, oli sellaseks meistriks metafoorilist ja metonüümilist liiki perifrasiides Saint-Pol-Roux, kes ei öelnud „kukk“, vaid „sage-femme de la lumière“, mitte „klaverit mängima“, vaid „apprivoiser la machoire cariée de bémols d'une tarasque moderne“, mitte „konnad“, vaid „feuilles de salade vivante“ ehk „les bavardes vertes“ jne.), Gide aga põlgab kõike seda ilutulestikku ja juba *Paludes*'i kangelane kirjutab oma päevikusse lihtsalt „des poissons passent“ ning kohe selle järele „éviter, en parlant d'eux, de les appeler des „stupeurs opaques“ (22). Miks? Sellepärast, et sõber Hermogène juba olla kokri selle nimega ristind... Juba see ironiseeriv märg näitab, et Gide suhtus oma kaas-salonglaste metafooride ja võrdluste tõve vastu väga kriitiliselt.

Igatahes kui Gide tarvitab poeetilisi figuure, siis väga mõõdukalt ja parajas paigas. Rikkaim neist on *Caves*. Selle teose koomilised situatsioonid toovad nagu iseenesest kaasa pisut veidraid võrdlusi. Kui Amédée tüüpi sääal on käsitet üldiselt tugevasti koomilise põhitooniga, siis pole ime kohata sarnaseid metonüümiaid, mis mõne Béraud vihale ajavad, nagu „au sud-est de son oreille gauche“. Kihulastega terve öö võitlust pidand ja hommikul ärgand Amédée nina kohta on öeldud, et see orgaan „qu'il avait naturellement aquilin, ressemblait à un nez d'ivrogne; le bouton du jarret bourgeonnait comme un clou et celui du menton avait pris un aspect volcanique...“

Tundub loomulik, kui see kohtlasena käsitet Amédée naerab vastu vikerkaarele, või kui äriosanik talle Itaaliasse järele kirjutab, vaadaku ta hoolega järele, kuidas nad Naapolis makaroonidele auke sisse teevad (202). Samas romaanis muutub sõnastus iga koomilise situatsiooni puhul ilmerikkaks. Kui Defouqueblize (milline nimi!) rappuva vaguni koridoris oma näpitsad kaotab, kuuleme näit: „il se courbait à la recherche de sa vue“; „nageait dans l'abstrait“; ta liigutused tuletavad meele: „danse informe d'un plantigrade“, ehk „il jouât à „Savez-vous planter les choux“.

Muidu aga Gide tarvitab oma väheseis võrdlusi, metafoorides ja muis kõnefiguurides eriti loodusteadusest laenat kujusid, mis on arusaadav kirjaniku suurest harrastusest selle teaduse vastu, nagu ta ise tõendab mitmel puhul autobiograafias. *Faux-Monn*.'is, kuhu muide pikad vahekiilud on paigutat loodusteadlike teemide kohta (192 jj.), kohtame järgmisi kujusid kõnefiguuridena:

„Paupière de l'horizon“ (73); „sa main palpitait comme un oiseau“ (126); „plainte semblable à celle d'un gibier blessé“ (165); „le petit fauteuil bas... boîtait un peu; c'est-à-dire qu'il avait une grande propension à replier un de ses pieds, comme fait l'oiseau sous son aile“ (166); kõnelusviisi kohta: „semblant quitter

son sujet, comme ces pêcheurs de truite" (198); „elle retourna comme un serpent, à qui l'on aurait marché sur la queue" (305) jne.

Sarnased kujud kerkivad esile isegi teoreetilisis tõis: „Chaque fois que je parle avec vous, je songe au dialogue entre l'ours et l'écureuil. Où je me traîne, vous bondissez" (*Inc.* 68). „Elle (s. o. Saksamaa) est de famille des ficus et comparable au banyan sans tronc principal" (*Inc.* 14).

Erilist tähelepanu Gide'i lausefiguurides nõuab antitees. Gide on romantiline kirjanik, kelle hing on alatasa käärimises, võitluses enesega, millest küllalt aimu annavad teises päätükis käsitled põhimotiivid. See ekstreemide armastus, kuradi ja jumala üheaegne hingges kandmine ei jäta mõju avaldamata ka sõnastusstiili.

Kirjanikku veetleb eriti Piibli antitees — kes elu kaotab, see elu võidab: seda lauset ta varieerib mitmeskümmes kohas. Tihti ta väidab selle järgi, et õige individualism ongi loobumine individuaalsest ja et klassitsism kunstis tähendab taltsutat romantismi. Vastuoksus Gide'i silmis pole mingi pahe, mitmel kohal ta tunnustab oma Dostojevski armastuse põhjuseks asjaolu, et D. enesele vastu kõneleb (*Dost.* 50, 82, 83). Barrès'i „enracinement"i ülistus avatleb teda kaitsma suure innuga „déracinement"i voorusi. Barrès'i natsionalism on just huvitav sääl, ütleb Gide, kus Barrès kiidab Hérédia'd, Chénier'd, Moréas'i: kaks neist on kreeklast, üks kuubalane (*Inc.* 54). Ghéon'i ja Jammes'i kohta ta lausub: „leurs livres sont voisins dans ma bibliothèque...; il est difficile d'imaginer deux esprits de nature plus différente" (*Prét.* 97). Seesama huvi antiteetilise mõtlamisviisi vastu teeb talle meeldivaks W. Blake'i. Ta isegi loob vastuoksust põdeva tüübi Borisi (*Faux-Monn.'is*), kes ütleb: „Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas"; või: „il fait trop chaud, il fait trop froid"; või: „Oui. Non." (223—4).

Gide'i mõtted kujunevad vahel otse paradoksideks, mis sündivad mingi üldtunnustet väite pahupidi pöörmisest. Sellaseist vormulatsioonidest kubisevad eriti kirjaniku kirjandusteoreetilised tööd. Gide peab terve kõne „mõjutamise apoloogiast" ja nõuab, et kirjanik peab sattuma mõjude alla (*Prét.* 8—34). Ta väidab, et suured, viljakad kunstilise loomingu ajajärgud on olnud just kõige sügavamini mõjutet ajajärgud (*ib.* 24).

Suur osa ta maksime ongi pahupidi pöördud üldtõed. Mõni näide neist O. Wilde'i meetodiga loodud paradoksidest:

„Dieu propose et l'homme dispose" (*ib.* 45).

„Le déracinement peut être une école de vertu" (*ib.* 54).

„Imité, mais sincère (je vous assure que cela se peut)" (*ib.* 100).

Gide nimetab opositsiooniliste elementide üheaegset kooselu enes-
ses *état de dialogue*’iks, mis mõnele olla talumatu, temale aga tarvilik.
Les extrêmes me touchent, seisab ka motona ta *Morceaux choisis* tiitel-
lehel. See vastuoluderikas vaimustruktuur soodustab lauseid, mida
saab kergesti jaotada kaheks vastupidiseks, kuid tasakaalustavaks osaks:
„Mais c’est parce que Tityre est content que moi je veux cesser de
l’être“ (Pal. 36). „Considérant que ceux qui parlent le plus sont
souvent qui produisent le moins, je commençai par protester que je
n’avais rien à dire“ (Inc. 37).

Niisugune meelelaad ulatub veel sügavamale. Löögem lahti
mõni koht reisikirjeldusist *Amyntas*’ist, kus kõneldakse kõrvest.
Võiks arvata, et niisuguseis kohtades, kus pole üldse mingit tegevust,
tegusõnad täiesti puuduvad. Aga just vastuoksa, kuskil ei tulva esile
niipalju tegusõnu kui märkmeid tehes kõrve vaikuses! Kuivav jõgi
ehmatab üles terve rea hüüdeid: „Ah! ah! tremper ses mains...
y boire! y baigner... y plonger... Un rayon... perce...
crève..., vibre..., bondit, il s’enfonce, pénètre..., la
fait rire..., sans insister, touche..., bouge... Ah!
nager!“ (17). Samasugune verbide tulv teisel, kus tunnustetakse
armastust kõrve vastu! (43—4).

Sõnastusstiili käsitelles torkab eriti silma Gide’i ohter iroonia.
Rida töid on otse pärit iroonilisest suhtumisest kas enese, mõne mõtte,
süüdmuse või ümbruse vastu (nii *Poésies d’André Walter*, *Paludes*,
Prom., *Caves*), teised teosed sisaldavad vihjeid autori üleolust oma
tüüpidest ja nende askeldusist. Seegi annab tunnistust tugevast mõtte-
kultuurist, romantilisest tõusust üle enese ja eseme. Et Gide’i koo-
mika-võtteisse pea kunagi ei lisandu osavõtmise sooja tundmust, siis
ei kujune see üleolutunne sentimentaalseks huumoriks, vaid ikka naer-
vaks irooniaks, veidraks groteskiks, salvavaks satiiriks või põlglikuks
paroodiaks. Situatsiooni ja karakteri koomika jõuab haripunktile
Caves’is, *Prom.*’is võime näha koomikat teose kompositsiooniski, kuid
siin kohal huvitab meid ainult koomiline element sõnastus-
stiilis. Ja alles siin Gide saab näidata oma vormimisoskust. Angèle
(Pal.’ist), kelle juures koos käivad literaadid, elab neljandal korral,
trepile on pandud pingid hingetõmbamiseks: „on se prépare à manquer
d’air“ (83). Salongis on õhk umbne, Angèle on muretsend ventilaa-
tori, kuid see on väike. „Le marchand m’a dit que c’était le format
pour littérateurs“, vabandab end Angèle (102). Õngitseja Tityre’i
isikus on kujutat kuus isikut korraga: „vous ne voudriez pourtant
pas que je les fasse pêcher tous les six à la ligne“ (58). Samas
romaanis öeldakse Hubert’ist, kes pardijahil vajub üle pää vette:
„pour se cacher mieux des canards, il voulait complètement disparaître“

(156). Isegi võrdlusele on juures irooniline maik: püssi kohta öeldakse: „elle ne faisait pas d'autre bruit que celui, dans les airs, d'une chandelle d'artifice à l'instant de son éclosion — ou que le son plutôt de „Palmes!“ dans un vers de M. Mallarmé“ (157).

Kelner küsitleb kaua Prometeust, mis ta teeb. Lõpuks annab see järele: „— Des allumettes, murmura Prométhée rougissant“ (*Prom.* 24). Kuid kelner tahab üles märkida ta ameti, elukutse:

— „Enfin qu'est ce que Monsieur sait faire?“

— Rien, recommença Prométhée.

— Alors mettons: homme de lettres“ (25).

Ühte sõnna või lausesse koondet koomiline element plahvatab järsku ja mõjuvalt. See jõu kontsentratsioon ühte punkti on siin sama laadi, kui seda nägime äsja maksiimides ja paradoksides: vähese energiaga antakse võimalikult enam. Ja seda kõigis tões, ainult *Caves* erineb teistest sellelt, et sääl kogu sõnastus algusest lõpuni on koomilise helgiga ja iroonia ei kontsentreeru ainult üksikuisse särpunktidesse.

Täieline sõnatehnika valdamine ja irooniline ületõus esemest avatleb kirjanikku vahel üle tõusma ka sõnastusstiilist, sellega mängima, uperpalli laskma. Prometeus tapab viimaks oma kotka ja sööb ta ära, jäävad järele vaid suled endisest ilust, autor ütleb neist raamatu lõpus: „C'est avec l'une d'elles que j'écris ce petit livre“ (*Prom.* 154). Mõnikord see on mänglus mõttetusega: „Tu me rappelles ceux qui traduisent: „Numero Deus impare gaudet' par: Le numéro Deux se réjouit d'être impair“, et qui trouvent qu'il a bien raison“ (*Pal.* 87), vahel mänglus mitmemõtteliste sõnadega: „Pas des vers de vase, il paraît que c'en est plein dans Paludes“ (*ib.* 95), vahel sõna kõlaga: „ton amour était surtout un amour de tête, un bel entêtement intellectuel de tendresse et de fidélité“ (*Porte étr.* 156).

Gide on vist küll esimesena, nagu arvab Gabory, tarvitand seda absurdset kentsakust, naljakat bitsarsust, mida prantslased nimetavad *saugrenu'ks* ja mida on hiljem üliohttrasti tarvitet kirjandusliku võttena (Giraudoux, Delteil, „fantaisistes“). Üks näide *Voyage d'Urien'*ist:

„Le septième jour, nous rencontrâmes ma chère Ellis, qui nous attendait sur la pelouse, assise sous un pommier. Elle était là depuis quatre jours, par la route de terre plus vite que nous arrivée; elle avait une robe à pois, une ombrelle couleur cerise, auprès d'elle une petite valise avec des objets de toilette et quelques livres, un châle écossais sur le bras; elle mangeait une salade d'escarole en lisant les *Prolégomènes* à toute métaphysique future.“

Säärane vallatus oli 1893 aastal igatahes uudiseks. Sellased hüpped, mänglused ja stiililised vallatused vähenevad hiljem, andes maad toekamaile ja sisukamaile stiilivõtetele ka sääli, kus on tegemist koomilise ainega. Kuna Gide ei armasta hilisemas järgus liigseid hilpusid stiilis, siis ta on pigemini kuiv ja lihtne kui ülespuhut ja ehit. Ta ei salli õõnes retoorikat, prantsuse romantikute lausepaisutus on talle võõras. Kui ta tahab edasi anda reaalsust, siis ikka selgete piirjoonte kaudu nagu mõtetki. Kujutelmad paigutatakse niisugusesse järjekorda, mis on kõige soodsam taaskujutamiseks (näit. „Juliette était là, immobile, devant la cheminée, les coudes sur le marbre, le menton dans les mains; elle se regardait fixement dans la glace“ (*Porte étr.* 107). See, nagu eelpool käsitlet abstraktsus, maksimumide armastus, allegooria ohter tarvitamine, antiteetiline lause struktuur, kui ka iroonia, osutab üht ja sama: mõttelikkuse tugevat domineerimist ses kirjanikus.

Ent juba motiivide vaatlusel konstateerisime Gide'is ägedat heitlust mõtte ja elu vahel. Elu liikuvuse, voolavuse kõrval näis mõte olevat tarretuse, vangisolu, kui mitte surma sümbol: ainult väljapääsu sellest! Gide'i sööst ellu kajastus *Nourr. terr.*'i lüürilises entusiasmis ja aistingute ülistuses. Oleks tarvis üles otsida Gide'i intellektuaalse ilmeka stiilist need muudatused, mida on välja kutsund tugev tung elu enese poole. Teiste sõnadega, oleks tarvis vaadelda neid stiilimomente, mis on ühenduses Gide'i lahtirabelemisega oma loomu-vanglast, ihaga välja pääseda mõttelikkuse kitsusest.

Andumine meelte naudingule võimalikult mõtteid unustavalt toob stiili teatud impressionismi. Igal muljel on iseväärtus väljaspool mõttelist sidevust. Mitte üksi reisil olles ei märgi ta üles vahetpidamata muutuvaid muljeid, vaid ka paigal püsides. Isegi mõtete reastumiseni kühnib see impressionistlik maneer (need paigutatakse teineteise kõrvale mingite täppidena lühikesis lauseis, mis eraldet punktide või semikoolonitega, v. *Prét.* 82, 86—88, 103). Nõnda saame märkmevormi, millist on tarvitand enne Fromentin'i, enne P. Loti'd Goncourt'id: lause seisab koos tugevasti rõhutat sõnadest, moodustamata süntaktilist tervikut. Domineerivad nimisõnad omadussõnade või partitsiipidega, tihti kaob verb üldse.

Gide tarvitab sellast impressionismi eriti *Amyntas*'is ja *Nourr. terr.*'is:

„Un bruit de flûte; un geste blanc; une eau doucement chuchotante; un rire d'enfant près de l'eau — puis rien; plus une inquiétude et plus une pensée“ (*Am.* 12).

„Bêlements des troupeaux dans le soir; chants flottants des pipeaux sous les palmes; roucoulements sans fin des ramiers jne. (*ib.* 15).

„Promenades. — Landes, mais sans âpreté. — Falaises. — Forêts. — Ruisseau remonté. — Repos à l'ombre; causeries. — Fougères rousses“. (*Nourr. terr.* 127).

„Feuillages des arbres — grottes vertes — percées d'issues; fonds déplaçables aux moindres brises; mouvance; remous des formes; parois déchiquetées; monture élastique des branches; balancement arondi; lamellicules et alvéoles...“ (*ib.* 161).

Niisuguseid pikemaid loetelusid olen märkind *Nourr. terr.*'is veel järgmistel lehekülgedel: 37, 41, 62, 156, 169; lühemaid leidub pea igal leheküljel. Siin kohal võiks mainida ka lauseid, kus puudub predikaat ja neidki on ohtrasti (18, 19, 22, 26, 63, 119, 171, 178). Semikoolon, see punkti ja komma vaheline vördjas, saab jälle eluõiguse.

Ei tule unustada joovastust aistinguid, mis seisab kõige loetelu taga: autor on, nagu Whitman, elust nii vaimustet, et jatkaks nagu juba asjade paljast nimetusest, et lugejasse sisendada sama elutunnet. Mõtteüüst väljapugenul on ainult üks iha — elu ennast tabada kõiges mahlakuses! Nagu see tihti omane intellektuaalseile tüüpidale, turvatakse sensuaalsusse. Nagu see, kes kaua linnas viibind, leiab maale sattudes eest uue maailma, mida maal elav inimene ise enam ei märkagi, nõnda näeb raamatute ja mõistete kitsaste ja õhuvaeste tänavate vahelt pagend Gide nagu esmakordselt päikest, tunneb esimest korda värsket õhku, niipea kui ta saab elada ainult silmale, kõrvale, ninale ja maitsemeelele. Ta loetleb vahel muljeid, mida üksik meel parajasti aistib. Ta mängleb meelte enestega, segab ühte valguse, värvi ja soojuse („chaude lumière dorée“), tahab kõike panna keelele, kõike maitsta, ning elustab omakorda Rimbaud ja Baudelaire'i sonetid aistingute vastavusist (pastor õpetab pimedale Gertrude'ile *Symph.*'is värve mõistma üksikute instrumentide helivärvi järele — sarved ja tromboonid oleksid analoogilised punasele ja oranžile; viiulid, tšellod ja kontrabassid — kollasele ja rohelisele; flöödid, klarnetid, oboed — lillale ja sinisele 52).

Meelte ülistusest võiks arvata, et Gide armastab väga palju kirjeldada. Kuid see on eksitus: midagi ei vihka Gide nõnda kui välist kirjeldust realistlikus mõttes, ta ei tunne mingit lõbu maastikkude maalimisest ega isegi oma tegelaste välimuse kirjeldusest. Ta hoidub sellest meelega eemale. *Nourr. terr.*'is ta annab tihti järele kiusatusele midagi kirjeldada, kuid siis tõmbab refleksioon sedamaid sellest kriipsu läbi: „Je sais qu'on ne commence pas à écrire quand on n'a rien de plus à dire que ça“ (*Nourr. terr.* 20). Jutustades autosõidust Marseille'sse ta kirjeldab vihma rabisemisest vastu nägu: „Sur ma joue glacée, ruisselante, j'eusse cru qu'il grê-

lait... Pourquoi je parle de cela? — Par crainte de décrire un paysage" (*Inc.* 80).

Mitte siis kirjeldust, organiseerit muljeid, kui nii võib öelda, vaid muljeid kõige värskeimal, muutmatul kujul! Iga muljete ümbertöötamine võib riisuda nende neitsilikkuse. Niisugune on Gide'i juhis eluga kokku puutudes. Nõnda jääbki kuristik meelte maailma ja mõtte maailma vahele. Stiiliski leiame ühelt poolt eksalteerit asjade loetelu, teiselt poolt kuivavõitu seikade joonistuse — kokku need kaks tendentsi ei sula.

Teine väljapääsu teerada mõtete ja mõistete vanglast pääle mainit turvumise aistinguisse on lüristm, siiras andumine tundmusile. Ent sääl, kus see lüristm on haripunktil, nii *Nourr. terr.*'is kui *Amyntas*'i esimeses osas, liitub ta meelte eksaltatsiooniga. Siin kohal vaatleme vaid, milliseid sõnastusvahendeid Gide tarvitab sellaseil juhtudel.

Kõigepäält ei saa jätta mainimata Piibli tugevat mõju Gide'i stiili. *Bethsabé, Retour, El Hadj, Saül* on terveni kirjutet Piibli salmide rütmika ja kujudega. Sedasama kõrgendat sõnastusviisi leiame ka *Philoctète*'is ja suures osas *Nourr. terr.*'is (eriti lhk. 18, 44, 45, 51, 71, 103, 130, 196—198). Seda stiili tunneb ka *Symph.*'is ja *Porte étr.*'is, mitte ainult võrdluis, vaid ka lausete rütmis. Aga ka Nietzsche *Also sprach Zarathustra* on Gide'i stiili mõne jälje jätnud. Prometeuse pikas paroodilises kõnes, samuti matuskõnes, kui ka kotka allegoorias võib küllalt leida neid sugemeid. Kui Prometheus kõne lõpetab lausega: „laissons les morts ensevelir les morts et allons vite déjeuner“ (*Prom.* 151), siis on selle lause esimene pool vähemalt laenat *Zarathustra*'st. Kui Gide ise sõna võtab Nietzsche kohta, muutub ta lause laulvaks, ta elab kaasa oma lemmikfilosoofile ja poeedile sel määral, et ta pääseb otsekui kammitsast ja vaimustub kõnelema dionüüslilikult: „L'admirable c'est qu'il les gonfle en même temps de vie joyeuse, c'est qu'avec eux il rit au milieu des décombres, c'est qu'il y sème à tour de bras... Chaque page est alors saturée d'une énergie créatrice; d'indistincts nouveautés s'y agitent; il prévoit, il pressent, il appelle — et il rit. — Œuvre admirable? non — mais préface d'œuvres admirables. Démolir, Nietzsche? Allons donc! Il construit, — il construit, vous dis-je! il construit à bras raccourcis“ (*Prét.* 169).

Juba ses tsitaadis võime märgata kordamist stilistilise võttena. Olgu öeldud, et lüristmi edasiandmisel Gide tarvitab iseäranis ohtrasti *a n a f o o r i*. Mõned näited *Nourr. terr.*'ist: Je voudrais... où tu...; où tu...; où tu...; je n'écris... je ne t'écris... je voudrais... je voudrais (20); que de fois... que de fois... (25); pour... pour...

pöür... (28); j'ai bu... (4 korda, 146); j'ai vu..., (6 korda, 187—9); désert... (5 korda, 190—1). Eriti palju on Gide'il lause alguse kordamist sõnadega: il y a, mis hästi sobib lüürilise loeteluga (nii on peaaegu kõigis ronde'ides tarvitet seda anafoori, päale selle leiame terveid lehekülgi, mis konstrueerit „il y a“, „il y en eut“, „il y en avait“ algülide varal (*Nourr. terr.* 18, 35, 36, 99, 105, 142 jne.) Siia kuuluvad ka korduvad „que je n'ai point“ (11), „que de fois“ (188), siis veel mõne sõna kordumised kõrvallause sees, mida ka sageli esineb. „Il y a“ šabloon ulatub isegi *Faux-Monn.*'ini, kus selle üle küll veidi nalja heidetakse: noor kirjanik Lucien kavatseb kirjel-dada Luxembourg'i aeda, tarvitades gide'likku loetelu-vormi, kus-juures need „il y a“d on vältimatud.

Sagedased on *Nourr. terr.*-is ka pöördumised (Nathanaeli, lugeja, isegi elutu eseme poole), hüüud ja õhkamised (25, 27, 29, 33, 36, 37, 38, 41, 47, 60, 63, 68, 69, 73 jne.), retoorilised küsimused, siis veel infinitiivid, mis märgivad soovi, iha, moraalset püüet („Ah! refaire à mes yeux une vision neuve, les laver..., les rendre...“ 29; „y venir seul et s'y souvenir... s'y sentir... désirer...“ 173), ka käsklauseid („Attends tout ce qui vient à toi — mais ne désire que ce qui vient à toi. — Ne désire que tu as... Comprends... Que ton désir soit...“ 32).

Need vahendid korduvad ka teistes teoseis, kus Gide laskub üle-olevast ja eemaltvaatlevast seisukohast alla ja andub siiralt oma tund-musile. Neid kohti on, tõsi küll, hilisemais teoseis võrdlemisi vähe, sest harva Gide unustab end ära.

Ei saa siin kohal jätta mainimata, et tihti Gide oskab, tegemaks ruumi oma hingelisele liigutusele, läbi murda keele panetand kooru-kesest, nii et elav žest jääb veel edasi vibreerima lausesse. Kui me *Isabelle*'ist loeme: „L'abbé avait froncé sa bouche en cul de poule, d'où s'échappaient des manières de petits pets“, siis pole edasi antud üksi teatud kujutelm, vaid ka autori affekt selle puhul — nii figuuride kui samal ajal lause eufoonilise struktuuri kaudu. Eriti rikas niisu-guseist elavaist žestidest on kolm sotie'd. *Caves*'is tõstab seda ela-vust veel murrakute ja familjäärse keele salve ohtrasti kasutav sõnastik.

Tagasi vaadates võib öelda, et Gide'i sõnastuse ja vormi and-mise oskus kujudele, eriti aga mõtteile on nii tugev, et ta vahel otse armastab endale ette seada keerulisi mõttekäike, nagu selle tõestuseks, kui kergelt ta neisse suudab ajada kindlaid sihte ja radu. Kui ka põgenemine mõtteist sensuaalsete muljete poole ja sellele vastav loo-gilise lauseehituse paigutine vältimine ning impressionistlik sõnastus-viis lüürilisemais kohtades osutab Gide'i põhiolemuslikku romantismi; siiski kirjanikus jääb tugevamaks prantsuse traditsioonidest toetet ten-

dents üle olla vaadeldavast ja kujutetavast, täiesti valitseda sõnatehnika üle. Võib-olla sellest sõltub ka kirjaniku puht-luuletehniliste võtete kordumine ja isegi kehvus.

Kui Gide jääb oma motiivides tüüpiliseks romantikuks, kui ta teoste kompositsioon osutab samuti romantilist fragmentaarsust, siis vähemalt sõnastusstiilis ta tahab ja saab täiesti taltsutada oma elamusid ja neid rahulikult paigutada sõnapuuri. Siin Gide on vastuvaidlematult klassikalik. Aga kas pole romantikud, olgu saksa või prantsuse omad, meistrid just lausestiilis? Kas pole isegi kaootiline ja fragmentaarne Fr. Schlegel osav oma mõtteid täpselt vormuleerima ja kas ei paku Novalis oma fragmentides kõige eeskujulisemalt kondenseerit maksiime?

Kui romantik kuskil suudab olla täielik kujundusmeister ja klassik, siis lausestiilis. Ja Gide on seda.

V. Gide'i loomingu romantiline ilme.

Gide'i looming omab rea püsivaid tunnuseid, mis ilmestavad ta stiili struktuuri. Ent teatud ühtlus väljenduses eeldab ühtlust ka looja hinge- ja vaimuilmas. Kui ka Gide meelsasti tahaks ära libiseda enese kui looja piiritlemise ja karakteriseerimise eest, siiski ta toodang kõneleb ise küllalt selget keelt ja annab meile võimaluse Proteuse igavestimuutliku maski tagant üles otsida õiget palet.

Juba eelmisis päätükes oli mitmel korral juhust vihjata, et Gide'i tõeline olemus on puhtasti romantiline, misjuures „romantilise“ all mõtlen seda hingestruktuuri, mille olulisi tunnuseid on kinnistand saksa kirjandusteadlased, nagu Walzel, Strich, Deutschbein, Klemperer ja t. Tõsi küll, nende romantika olemuse vaatlusel on arvestet päämiselt saksa romantismi, kuna prantsuse romantismi vastusead prantsuse klassitsismile annaks pisut teist liiki põhitunnuseid, aga esiteks, nii prantsuse kui saksa romantismil on ka ühiseid jooni, mida võime konstateerida just Gide'i juures, ja teiseks, tahtes autorit tüpoloogiliselt kuhugi mahutada, ei leia me tõesti talle ligemaid vaimusugulasi kui saksa varajasi romantikuid.

Peetagu silmas kõigepäält iga romantiku subjektivismi. Kuna objektiivse meelelaadiga isikuks võiks pidada seda, kes mõtleb asja ühenduses teise asjaga, mõtleb subjektiivse struktuuriga isik asja ühenduses minaga. Gide on, nagu nägime ta „egotistlikku“ laadi motiividest, autobiograafilisist loomingu allikaist ja püsivaist minavormi tarvitamisest, puhtsubjektiivne kunstniku-tüüp.

Mina-seotus on üks tähtsamaid ta stiili tunnuseid. Romantiku subjektiivsusega ei sobi see, et minal on mingisugused piirid. Tema alaliseks hooleks on neid laiendada kuni lõpmatuseni. Sellest teisest romantismi olemuse tunnusest järgneb kõigepäält, et romantik ei taha kindlaks ega igimuutumatuks fikseerida oma isikut, oma karakterit, ei taha trotslikult end kitsendada teoks. Romantik olla tähendab olla vastuvõtlik natuur, kes kergesti järele painduks ja sisse elaks võõramailegi loomule; olla instrument, millel võidakse mängida ükskõik mis viise (kui tarvitada Wackenroderi ja Brentano ütlust); olla pigemini passiivne, kui aktiivne; pigemini muutlik Proteus, kui ainult ühe palge kandja; pigemini vegeteeriv ja kõiki võimalusi ette nautiv kui valiv ja ainult ühte suunda minev; olla pigemini totaalne, kanda eneses kõiki äärmusi, ühtegi hülgamata, kartmata immoralismigi, kui olla kohustuse piiridesse koondet ja käia keskpärasuse kuldset teed; olla pigemini voolav, tõttav, rahutu, igatsev, kui paigalpäisiv, tarduv, tasakaalukas ja rahulolev; kanda pigemini rinnus dissonantse, mõistuse ja tundmuse vastuolusid, igatseda välja kõigist etteseatud piiridest, kui püsida kindlais raames ja nautida täiuslikkust, mis paigal seisab; tungida pigemini otsatusse, anduda lõpmatusele, kaugusile, kui piirduda kindla sihiga, saavutatava eesmärgiga; armastada pigemini armastust ja sõprust kui armsamat ja sõpra.

Kõiki neid romantika tunnuseid omab Gide väga selgel kujul. Juba Gide'i motiive analüüsides II päätükis kohtasime tüüpilist romantikut kõige mina kultiveerimise, individualismi, rahunemise ja väljakippumisega kõigest piiratust, kindlaksmääratust, ettekirjutetust; lõpliku madalamalt hindamisega võrreldes kõrgema tõega; inimese totaalsuse ülistamisega, joobumusega sensuaalsusest jne. Enamik neid motiive esineb saksa romantikute töödes olulise elemendina. Aga ka prantsuse romantikute mõned põhiomadused ja teemid on sarnased Gide'i omadega. Eks tuleta Gide'i harrastet vastuoksused, dissonantsid ja antiteesid meele V. Hugo loomu, kes ikka armastas äärmusi seada teineteise vastu? Romantilist passiivsust, valiku raskust, viha silmakirjasuse vastu, sensuaalsust, isegi enesetapmise õigustust on juba Senancour motiividenä harrastand (*Obermann*'is) ja B. Constant'i eneseiroonia on nii gide'lik nagu ta juhtlausegi „sola inconstantia constans“, mis on täieline vastand klassitsismi põhimõttele.

Ent kui veelgi ligemalt piiritella Gide'i kui tüübi kuuluvust ühte või teise romantikute alaliiki, tähele pannes mitte üksi ühtesattuvaid ja ühest hingelaadist pärit olevaid lemmikmotiive, vaid ka sarnasusi stiili struktuuris, siis jõuame peagi Novalise, Fr. Schlegeli ja teiste saksa varajaste romantikute juure.

Juba oma esimeses teoses, *Cahiers d'André Walter*'is (1891) Gide riivab otse novalislikku teemi: nagu Novalis pärast Sophie von Kühni varajast surma unistas ja luuletas sellest, kuidas armastus teise ilma rännand armsama vastu pidi tedagi siit ilmast ära viima, nii sureb Emmanuèle, jättes maha André Walter'i, kes igatsusest ja hõõguvast armastusest lahkunu vastu sugereerib endale haiguse, mis ta teise ilma viib. Vaevalt võib arvata, et Gide tol ajal teadis midagi Novalisest. Alles neli aastat hiljem tutvustab Maeterlinck prantslasi esmakordselt selle kirjanikuga.

Saksa varajaste romantikutega on Gide'il kõigepäält ühine tugev mõtte primaat, mis sõnastusstiililegi oma pitseri vajutab. Nii Gide, kui Fr. Schlegel ja Novalis, olles motiividelt romantikud, on ühtlasi teravasilmsed teoreetikud, kes oskavad mõtteid eeskujuliselt sulgeda pregnantseisse lauseisse: Schlegeli *Fragmente Athenäum*'is, *Ideen* ja Novalise laialipillat fragmendid, millest ta unistas luua midagi romantilise entsüklopeedia taolist, moodustavad nende kirjanikkude toodangus kaaluvaima osa ja annavad aimu samast mõttevälgete vormimisoskusest, mis omane Gide'ilegi. Seesama maksiimi vorm, seesama paradokslikkus, seesama meetod sõnastuses. Veel enam: leidub ka mõttelisi ühtesattumisi, mis ühesarnaste loomude juures ju võimalik, ilma et tarvitseks oletada laenu.

Kui aga needsamad romantikud välja tulevad mõtte maailmast ja astuvad kujutelmade riiki, väheneb nende distsipliinitahe, selgus ja kujundamisoskus: on kui võõras nende olemusele luulekunstiteose kompositsioon, faabula leidmine ja süžee harutamine. Väljendustung on suurem kui kujundustahe ja nõnda sünnib „Poesie der Poesie“ või teatud lõtvus teose kompositsioonis, mida sageli rõhutetakse kui kavatset väärtust. Teatud enesekasvatuse ja püsivusega saadakse üle oma loomust: Gide'i luulekunsti tee ei lõpe sümbolistlikkude traktaatidega, ta loob *Caves*'i ja *Faux-Monn*'i, rea jutustisi, mis on vastuvõetavad ka tagamõttetu luulekunsti traditsioonidele, siiski ta teoseis jääb viimse ajani alateadlikult kumisema Mallarmé ringist pärit pisut preesterlik kunstisuhtumus, kuigi autor ise selle üle võib tõusta iroonilisse kõrgusse. Romantikuile pole luulekunst kunagi paljaks ajaviiteks, vaid alati kõrgema ülesande teenistuses. Kunstiteos peab olema mingi mikrokosmos, aimu andma elu igavesest loovusest, olema mõttetiine sümbol. Sarnasest ilmavaatest sõltub romantikute toodangu jäik ilme ja preesterlik suhtumine kunstiteose vastu teeb sammud kangeks, fantaasia ei saa kunagi vahenditult ega küllaldaselt toitu tooraineist. Ehk väljendades kirjandusteoreetiliselt: faabulale ei omisteta täit tähendust, süžee korrastuse eest ei kanta kuigi palju hoolt, teose kompositsioon valgub laiali.

Faux-Mannayeurs'i peab P. Souday *Wilhelm Meister*'i tähe all sündinuks. *Wilhelm Meister*'i tähe all sündis ka *Lucinde*, *Die Lehrlinge zu Saß, Heinrich von Ofterdingen*. Need teosed on kõik kompositsioonilagedad, tasakaalutud, fragmentaarsed, lõpetamatud ja Gide'igi romaani „võib jätkata“, nagu ta ise ütleb. Ent mitte üksi see pole Gide'il ühine Schlegeli ja Novalisega. Ka üksikute mõtete laad on seda. Tuletagem meele vaid võtet ennast ära vahetada romaanitegelasega, vahele lükkida enesepeegeldusi ja illusiooni rikkuvaid refleksioone, romaanis kujutada romaani kirjutamist või kavatsusi seda kirjutada, tõusta vabas lennus üle oma toote ja üle enesegi, jätta see nagu lõpetamata, segi paisata kõik žanrid, tarvitada kompositsioonis ohtrasti märkmiku ja kirja vormi jne. („Poeedi vaba voli ei kannata ühtki seadust enese üle“, ütleb näit. *Lucinde*'s päätegelane Julius kirjas armsamale; sama päätegelane on ka romaani autor; kõneldes oma armastusest *Lucinde* vastu ta kõneleb kui sama raamatu autor, s. o. Schlegel ise j. m.).

Sarnaste tektooniliste võtete kõrvusäoga ma ei taha kaugeltki väita, nagu oleksid saksa romantikud olnud ses suhtes leiutajad ja Gide jälgendaja. Ei, vaid selle ühtesattumise aluseks, ehk lähemalt öeldes, selle aluseks, et suurest kunstitehniliste võtete laost tarvitusele valitakse ainult teatud liiki vahendid, on mainit kirjanikkude tüpoloogiline sarnasus.

Kui romantikute teoskompositsiooni struktuur on fragmentaarne, tasakaalutu, anarhiline, mis kõigest muust kõneleb, kui tektoonilisest oskusest või vähemalt tahtest, siis ei saa teisest küljest salata, et sõnastuses, lausestiilis enam ei taotleta järele aimata elu kaootilist olemust, vaid et siin valitseb distsipliin. Romantik pole tugev üksi tabavas maksiimis, vaid ka tema luulekunstiline lause on kaunis ülesehituselt, sisemiselt rikkuselt, pildikuselt ja eufooniliselt voorusilt. Romantiku kujundav energia pole juhit kogu vaatevälja planeerimisele, vaid üksikusse täppi silma ees, mitte siis teose kui terviku organiseerimisse, vaid sõnastusstiili; see ei ulatu teoskompositsiooni, vaid annab oma parema lausestuseks ¹⁾. Ja siin on romantikute võteterikkus vastuvaidlematu: nad ei koo üksi tihedaid kangaid mõttelõimest ja kujudekoest, vaid nad oskavad lausesse tuua veel muusikat, lõhnu, värve, organiseerides neid isegi kindlakujulisesse vastavusisse.

Ei saa kunagi end lasta juhtida kirjaniku enese vaateist enese kohta, sest need võivad viia väärvamisile. Gide, kes on kogu aeg tegev olnud ka teoreetikuna, on mitmel korral armastand rõhutada

1) See on põhjus, miks romantiliste teoste sisu nii kindlakujuliselt, pidevalt meeles ei püsi, küll aga mõned leheküljed, mõned laused.

oma klassitsismi, misjuures ta pole mitte ühe kivi visand romantikute aeda. Talle on näit, meeldind Lasserre'i romantismi põhjani maha-tegev raamat, ta on tunnistanud, et igasugune kunstiline anarhia on kole (*N. Prét.* 78). Ta on toonitand distsipliini ja kindlat enesekasvatust, öeldes, et „le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique“ (*Inc.* 13), mis näib vähe sobivat ta enese suure muusikaharrastusega (romantiline Chopin on ta lemmikkomponist, ta ise parimaid pianiste). Ta on nõudnud klassikalise täiuse mõttes sõna alistumist lausele, lause alistumist leheküljele, lehekülje alistumist teosele, kindlat hierarhiat kompositsioonis (*Inc.* 217).

Niisugune korra ja hierarhia rõhutet ülistus on viind arvustajad üldisele arvamisele, nagu olekski Gide õige klassitsismi jätkaja, nagu valitseks temagi teoseis vali distsipliin, nagu pakuks tema seda „taltsutet romantismi“, milles ta näeb õiget klassitsismi.

Kuid Gide'i stiili põhitunnuste analüüs on viind meid risti vastupidisele tulemusele: Gide on tüüpiline romantik.

Le style d'André Gide

Résumé

En abordant l'étude du style d'un écrivain, il est avant tout nécessaire de s'arrêter aux motifs qui se répètent avec le plus de fréquence dans ses œuvres, il importe ensuite examiner ses procédés de composition et enfin les éléments artistiques de sa phrase. Tel sera donc le plan de notre étude.

Dans les œuvres d'André Gide, on peut constater une série de motifs fixes dont le genre homogène nous révèle l'auteur toujours „à la recherche du moi perdu“. Ce „moi“ possède deux tendances équivalentes : d'un côté le désir de sortir de soi-même et de fusionner avec l'élan vital indéfini, de l'autre la volonté d'être extrêmement individuel, de s'isoler par des limites bien définies. Parfois ce „moi“ se renonce en faveur d'une idée plus élevée, une autre fois l'idée et le principe lui semblent n'être qu'une idole, une autre fois encore le „moi“ suprême conduit à l'ascétisme, sans cependant que „la joie d'une si haute victoire...“ soit aussi „bonne que de céder à vous, désirs, et d'être vaincu sans bataille.“ (*Tent. am.*) C'est donc du conflit perpétuel de ces deux tendances du „moi“ que ressortent les motifs constants de Gide, motifs que l'on pourrait d'une manière générale nommer „motifs de l'aigle“, en se basant sur le symbole — emprunté à son *Prométhée mal enchaîné* — de l'aigle rongé par la foie de Prométhée.

Cet aigle qui revient toujours et qu'il faut nourrir représente tout d'abord la pensée, l'ennemie de l'amour et des sentiments (*Tent. am.*). C'est ensuite,

le livre, dont le culte involontaire égale dans les œuvres de Gide le désir passionné de le brûler. On y propage la „désinstruction“ et l'on préconise la destruction du livre (*Nourr. terr.*), ou bien l'on y mentionne des épisodes d'objets commémoratifs brûlés (*Voyage d'Urien, Paludes, Caves*). C'est à cette même cause qu'il faut attribuer son mépris des principes, dogmes et convictions établies, sa glorification de la sincérité jusqu'à la contradiction de soi-même. Dans presque toutes les œuvres de Gide les motifs de détachement de la société, de la famille et de n'importe quelle possession, se répètent (*Le Retour de l'Enfant prodigue* est par exemple entièrement élaboré sur ce motif).

Leur sont très prochainement apparentés les motifs de voyage (les personnages de Gide aiment les voyages et la plus grande partie de ses œuvres se compose de carnets de voyage dans lesquels les noms géographiques résonnent comme des appels, comme des allusions). On peut y joindre également ceux de curiosité, ces motifs de voyage dans un monde intérieur. Ces derniers se manifestent par son intérêt pour l'homme intégral qui ne connaît aucune contrainte, ni la nécessité de l'option, ni le péché (*Six traités, Nourr. terr., Imm., Caves, etc.*), ou bien sous forme de nombreux épisodes d'observation furtive et de guets (*Immor., Nourr. terr., Isab., Caves, Symph., Faux-Monn.*). Le retour de ces épisodes dans les œuvres de Gide s'explique par la curiosité naturelle qui

accompagne inévitablement la profession d'écrivain. A la série des motifs de curiosité se joint encore celui très caractéristique chez Gide de l'acte gratuit. Ce thème de l'acte gratuit traverse toutes les œuvres de l'écrivain, depuis *le Voyage d'Urien* jusqu'aux *Faux-Monn.*, provoquant un nombre considérable d'épisodes dans *Prom.* et *Caves*, où il s'exprime par des crimes sans raison, de même que le suicide de Boris dans *Faux-Monn.*

On doit noter encore le motif de renoncement volontaire qui se lie très étroitement à ceux déjà mentionnés. La conception de l'homme intégral comporte simultanément aussi bien l'abandon complet de celui-ci à ses instincts qu'un renoncement absolu. Afin d'expliquer ces deux actions presque équivalentes, il ne faut pas oublier que, d'après Gide, chaque acte psychique témoigne surtout d'un obstacle intérieur surmonté. Ainsi, un abandon complet à ses instincts laisse deviner une victoire obtenue par l'homme sur les principes qui lui ont été inculqués par son éducation, de même que l'ascétisme n'est en tout premier lieu qu'un témoignage de force contre les instincts. Ces deux tendances parallèles peuvent être identifiées dans toutes les œuvres de Gide. Il faudrait rechercher la cause primordiale de cette "ambivalence" (d'après la terminologie de Freud), dans l'éducation puritaine reçue par l'auteur, qui, pendant sa puberté, en éprouva une violente réaction psychique. Ainsi donc, à côté du mépris de la chair (*Porte étr.*), nous rencontrons dans beaucoup de ses œuvres une sensualité effrénée, surtout dans les *Nourr. terr.* qui n'est qu'un hymne à l'exaltation de la vie. Cet ensemble de sentiments est déjà marqué par l'emploi fréquent de mots tels que "la joie", "l'ivresse", "ivre", que nous trouvons presque à chaque page de *Nourr. terr.*, puis encore dans *Am.*, *Imm.*, *Porte étr.*, *Symph.*... Un autre motif fixe de ce genre est "l'aube". Les trois œuvres, dans lesquelles ce mot se répète avec la plus grande fréquence, ont pour sujet soit une lutte pour la

sensualité (*Nourr. terr.*, *Imm.*), soit contre elle (*Porte étr.*). A côté de l'enthousiasme actif d'un Whitman ou d'un Verhaeren, la sensualité de Gide s'épanche plutôt en une espèce d'abandon passif, que confirme éloquentement cet autre de ses mots fixes: "attente".

Il faudrait enfin mentionner le motif de pédérastie, dont la défense théorique se trouve dans le *Corydon*, mais qui offre aussi nombre d'épisodes à *Imm.*, *Nourr. terr.*, *Caves* et *Faux-Monn.* La psychanalyse en chercherait la base dans le "narcissisme" de l'auteur et dans l'impuissance de fixation de son objet sexuel. Il en résulte une certaine froideur dans la représentation des types féminins et l'usage de couleurs plus vives dans les descriptions d'amitiés entre hommes ou garçons. C'est à cette même cause qu'il faut attribuer le fait que les relations des personnages de Gide envers leur mère, leur époux et leur père portent le même caractère dans toutes ses œuvres, tandis que l'amour proprement dit dépasse rarement les bornes de l'amour d'un cousin pour sa cousine.

Tous les motifs décrits ci-dessus sont étroitement liés entre eux. Ils portent tous l'empreinte du désir romantique de s'échapper à soi-même. Ce désir de s'affranchir de soi-même engendre les motifs de curiosité, de poursuite, de jouissance effrénée de la vie. Le désir de s'affranchir de toute instruction et tradition rigides provoque les motifs de repudiation de toute possession, de la famille, du foyer, des principes, et finalement l'immoralisme. Le désir de s'évader hors du temps entraîne avec soi l'aspiration à l'homme intégral, l'embarras du choix, partiellement aussi la passivité. Celui de s'échapper hors de l'espace cause les motifs de voyage, celui de se soustraire au "moi" primitif les motifs d'ascétisme, de renoncement de soi-même, tandis enfin que l'acte gratuit n'est rien que la suite du désir d'échapper à toute causalité.

A travers tous ces motifs (tant liés entre eux que constants), on peut

deviner la structure d'âme romantique de l'écrivain.

L'horreur de toute contrainte va si loin que l'auteur essaye de varier ou d'élargir à sa manière les divers genres littéraires employés. Il en invente même de nouveaux, comme des „traîtes“ et les „soties“. Le dynamisme romantique de son esprit s'oppose ainsi à toute classification prévenue.

En ce qui concerne la composition de ses „traîtes“, l'auteur choisit quelque thèse et la rend concrète à l'aide d'allégories et de symboles. Les événements n'y possèdent aucune valeur constructive; le réseau d'idées mises au premier plan ne laisse pas aux épisodes la possibilité de se développer librement ou les interrompt avant leur aboutissement final. Cette confusion est le plus sensible dans *Nourr. terr.*, qui n'est qu'une longue suite d'impressions incohérentes, d'idées juxtaposées et de reminiscences. Il serait possible à son sujet de parler de „thèmes avec variations“. Des thèmes tels que „soif-source“, „lumière“, „sommeil“, „fenêtres“, „villes“, „cafés“, entraînent après eux une longue file d'associations-variations sous forme d'énumérations lyriques que termine presque toujours un „etc.“ nonchalant. Il faut rechercher l'origine de ce pointillisme dans le lyrisme passif de l'auteur, auquel vient s'ajouter une certaine répugnance à inventer les événements et à les organiser. Ce désordre dans la composition permet de comparer Gide aux premiers romantiques allemands, qui, eux aussi, usaient de ce style fragmentaire. C'était Fr. Schlegel, qui, dans sa *Lucinde*, exposait la nécessité du désordre complet dans la structure d'une oeuvre, voulait exprimer ses impressions crûment, d'une manière non façonnée, négligeait le développement successif du sujet et plaçait au premier plan les réflexions philosophiques. Comme ces romantiques, Gide préfère à tout la forme de notes fugitives.

Le journal d'écrivain occupe une place éminente dans l'élaboration de ses œuvres. C'est le point de départ

de ses créations artistiques. Ses reminiscences et sa phrase sont inseparablement unies et règnent souveraines sur son imagination. On peut le prouver par une confrontation des pages de *Porte étr.* avec celles de l'autobiographie *Si le grain*. L'image verbale de l'auteur, décrivant à nouveau, après une dizaine d'années, une action identique, reste presque invariable. Un événement réel prend la forme d'un schéma aux mots bien fixes dans la mémoire de l'écrivain, pour passer ensuite d'ici dans son imagination. Donc celle-ci n'est pas du tout aussi riche, libre et variable qu'il nous semble au premier abord, en jugeant d'après son inquiétude naturelle; bien au contraire, elle est plutôt inerte et liée aux données. C'est encore ici que nous pouvons constater la ressemblance de Gide avec les premiers romantiques allemands, qui, eux aussi, étant rationalistes, se révoltaient contre la raison, étant très conscients, exaltaient la subconscience, et qui, ayant étroitement uni l'imagination à la mémoire, glorifiaient pourtant l'élan de la fantaisie dans l'infini.

Ce n'est pas fortuitement que Gide emploie de préférence la première personne dans ses œuvres: l'usage du „moi“ n'est pas le résultat d'un choix libre et bien calculé, mais il est inévitable, étant donné la nature de l'auteur. Dans ses premières œuvres, qui portent presque toutes un caractère autobiographique, il n'éprouve pas même le besoin de substituer les noms: André reste André, Emmanuele Emmanuele. Les reminiscences remplacent l'imagination créatrice et le carnet de l'écrivain la fiction, de sorte que nous pressentons plutôt le projet et le désir de l'auteur de décrire ou construire quelque chose que cette description ou construction elles-mêmes. N'oublions pas que c'est à cette même source que jaillit la „Poesie der Poesie“ des romantiques allemands. A part le journal qui représente la forme de composition la plus libre, Gide use également avec prédilection d'autres formes littéraires où l'em-

ploi de la première personne est autorisé, comme par exemple le récit dit „encadré“ (*Immor., Isab.*), la forme de lettre (dans *Pal., Imm., Porte étr., Isab., Caves, Faux-Monn., École*), de même le monologue et le dialogue monologique. Un autre moyen technique vient s'y associer, celui d'observer un personnage à travers le prisme d'un autre, de „filtrer“ un même fait par plusieurs personnes. L'on voit ainsi dans *Prom.* l'épisode du mouchoir perdu reflété de cinq côtes différents; cette méthode atteint son apogée dans *Faux-Monn.*, où par exemple l'on parle de Laura dans presque chaque chapitre, sous une lumière toujours différente, où l'on peut lire même ses lettres etc., tandis qu'elle même n'apparaît à nos yeux qu'à la page 164! Gide est parfaitement conscient de ce style „à facettes“, si nous nous en rapportons à son *Journal de Faux-Monn.* Il développe cette technique encore plus loin en créant au moins deux plans pour son sujet, comme par exemple le plan matériel et le plan de conscience, ou bien encore la réalité vis-à-vis du plan potentiel, non réalisé encore. C'est pour cela qu'il lui est parfois utile d'introduire un écrivain dans son œuvre (*Cahiers, Pal., Faux-Monn.*). *Faux-Monn.* en présente un ayant l'intention d'écrire un roman, essayant d'observer la vie et de l'adapter à ses vues. Dans ce cas un plan (réflexions de l'écrivain) éclaire l'autre (la réalité), le roman encore non écrit se métamorphose en facteur progressif du sujet. Les personnages représentés semblent osciller entre la réalité et la fiction, et grâce à la confusion des plans, ils perdent tout contour délimité, s'élargissent, passent de la réalité étroite au champ plus vaste de la possibilité. Mais l'emploi de ces plans parallèles entraîne après soi un affaiblissement de l'intensité de l'illusion. Ce n'est en vérité que „l'ironie romantique“ propre aux romantiques allemands. Gide use à cet effet de plusieurs moyens, depuis les réflexions rhétoriques et l'appréciation de ses mots ou phrases écrits, jusqu'à

son autocritique intercalée au milieu du roman, ce qui entraîne aussi le lecteur hors du monde de la fiction pour l'introduire dans le cabinet de travail de l'écrivain (voir plus spécialement la fin de la II partie, dans *Faux-Monn.* où l'auteur médite sur la destinée de ses personnages dans la partie suivante du roman, comme si ceux-là ne dépendaient pas de sa propre volonté). Un certain relâchement ou manque d'imagination constructive est ici sciemment transformé en vertu: l'auteur ne désire pas voir le centre de gravité du sujet de *Faux-Monn.* se fixer sur la représentation de la réalité, ayant plutôt l'intention de décrire „la lutte entre les faits proposés par la réalité et la réalité idéale.“ (Gide) Prenant donc en considération cette intention de l'auteur, il faudrait entreprendre une nouvelle estimation de la valeur des éléments constitutifs du roman; mais malgré cela, nous ne pouvons pas attribuer une importance secondaire à l'action de celui-ci, en raison de son amplitude, de sa complexité et de sa bariolure.

Les réflexions du „surroman“ de Gide semblent nous mener dans un cul-de-sac. C'est à ce même genre d'autodigestion qu'appartient la „Transzendentalpoesie“ des romantiques allemands, avec leur idéal de la reverberation d'eux-mêmes dans le roman (v. Athenäum-Fragment 238). La joie de se sentir au-dessus de sa matière et de son travail a produit les meilleurs résultats surtout dans les romans humoristiques (L. Sterne, Jean Paul, etc.).

Dans la plus grande partie des œuvres de Gide le sujet ne se développe pas dans une seule direction; il possède plusieurs centres, renferme plusieurs séries d'intrigues, qui parfois s'entrecroisent, parfois restent parallèles, démontrant ainsi l'incarnation multiforme d'une idée. Parfois, dans *Paludes* par exemple, le sujet demeure stationnaire. Ailleurs, dans *Prométhée*, nous sommes en présence de deux sujets différents, mais qui ne se rejoignent presque pas. C'est seulement à partir d'*Immoraliste* qu'une

certaine sûreté de technique apparaît dans la composition de Gide. Dans cette dernière œuvre, de même que dans *Porte étr.*, nous voyons „la structure de sablier“ : le sujet se développe dans la direction d'un point défini d'abord, de là il s'élargit et atteint un niveau offrant beaucoup d'analogie avec le point de départ, bien qu'étant parfaitement opposé à celui-ci. Dans les grands romans comme *Caves* et *Faux-Monn.* le sujet se divise en plusieurs mélodies plus ou moins longues ; mais malgré toute leur complexité on ne peut leur attribuer que le nom de „sinfonia domestica“. *Faux-Monn.* possède également la structure de sablier et l'auteur y essaye de reproduire l'incohérence de la vie dans sa composition : l'œuvre reste mi-achevée, comme la vie elle-même. On peut dire en général qu'une fin façonnée, une clef de voûte, manque aux œuvres de Gide. Cela rappelle l'un des personnages de *Faux-Monn.* qui a l'habitude de ne pas terminer ses phrases. Ce n'est pas un défaut hérité de sa mère M-me Vedel par la seule Rachel (309), mais également un trait caractéristique de l'auteur lui-même dans ses compositions.

En suivant le mouvement du sujet de Gide nous voyons qu'il est très ralenti dans ses premières œuvres : les „traités“ présentent ce temps lent sous forme de nombreux intermèdes philosophiques, épisodes secondaires et impressions accessoires. La prépondérance d'éléments enrayants donne à l'œuvre un caractère stagnant (*Imm.*, *Porte étr.*), ou bien alors c'est la disproportion entre l'exposition et le thème principal qui en est la cause (*Isab.*). Les récits plus récents sont libérés du ballast encombrant, des éléments accessoires ; leur sujet se développe plus rapidement. L'impressionisme règne dans la division en chapitres qui toujours courts, commencent invariablement d'un côté différent. Cela tourne au procédé dans *Faux-Monn.*, ou en vue de ménager la liaison, sont ajoutées à la fin d'un chapitre quelques phrases qui n'ont rien de com-

mun avec les précédentes, mais se rapportent à quelque événement qui ne se produira qu'après quelques chapitres, jamais dans celui suivant immédiatement. On pourrait dire que le chapitre se termine par une espèce de crochet (ce procédé se répète même dans le journal d'Edouard!). L'action aussi ne se motive jamais en une fois, l'explication en est dispersée par-ci par-là, par doses minimes. Malgré la progression perpétuelle de la technique de la composition, un certain déséquilibre et une certaine inquiétude subsistent dans toutes les œuvres de Gide, se manifestant soit par un défaut de proportions, soit par le refus de laisser se développer jusqu'à sa fin un motif donné, soit encore par l'absence voulue du développement rectiligne du sujet. Dans ses compositions, de même que dans ses motifs, Gide ne peut se débarrasser de son „moi“. Une grande partie des éléments fortuits dans ses œuvres, s'explique par la supériorité de sa mémoire sur son imagination. Si donc nous admettons avec P. Bourget que le roman français se caractérise par la netteté et l'équilibre classiques de sa composition, nous ne pouvons attribuer à la composition des œuvres de Gide le nom de „classique“, mais plutôt celui de „romantique“.

Quant à la phrase artistique de notre auteur, nous en saisissons l'essence, si nous la faisons comme dépendre de deux tendances antinomiques de son âme : la pensée et la vie. Sa phrase personnelle est abstraite, intellectuelle. On y aperçoit plus de relations que d'objets concrets. Ce sont tout d'abord ses „traités“, éclos dans l'atmosphère de serre du symbolisme, qui en offrent les preuves concluantes : le substantif et l'adjectif abstraits s'y trouvent au premier plan. Mais la phrase abstraite apparaît aussi plus tard, la surabondance et la succulence n'étant pas des traits propres à Gide. Son expérience se condense en pensée, se cristallise rapidement, donnant à sa phrase une forme concentrée, en faisant une formule limpide grâce à laquelle la nuance la plus fugace devient

plastique. D'où la préférence de Gide pour la maxime. Sa fantaisie déploie ses ailes après avoir pris forme verbale: c'est ainsi que quelques-unes de ses allégories prennent vie, comme par exemple l'aigle qui d'un côté doit personnifier le devoir, l'idée, mais de l'autre reste un oiseau réel et bien vivant, qui brise des vitres de fenêtre; c'est de la même manière qu'un mot devient image aux faces multiples („aveugle", „faux-monnayeurs", etc.); c'est ainsi également qu'avant les fantaisistes, avant même Giraudoux et Delteil, Gide a cultivé les jeux de mots et „le saugrenu".

Il y a dans sa phrase linéaire et sobre très peu d'ornements de style et de figures de mots. Il semblerait presque que l'éducation calviniste et puritaine de l'auteur ait posé son empreinte jusque sur son style: les comparaisons, métaphores et métonymies étincelantes des symbolistes ne l'ont pas enchanté, quoi qu'il soit passé maître dans l'art d'employer ces figures de mots pour exprimer l'impression comique ou l'ironie (*Pal.*, *Prom.*, *Caves*). Toutefois en analysant ses comparaisons et métaphores, on peut voir qu'il préfère des images empruntées aux sciences naturelles.

Étant donné l'âme contradictoire de Gide, son culte très prononcé des antithèses, aphorismes, paradoxes et maximes s'explique tout naturellement. Cet esprit qui s'oppose sans cesse („l'état de dialogue", selon Gide), le rapproche de Dostoïevsky (Dost. 50, 82, 83). Cette cohabitation d'éléments opposés est enracinée en lui plus profondément qu'on ne peut le supposer. Ainsi, dans la description du désert (dans *Amyntas*), on serait plutôt disposé à s'attendre à une absence complète de verbes et l'on est justement surpris par l'abondance de ceux-ci (p. p. 17, 43-44).

Si nous suivons les changements dans le style intellectuel de Gide, provoqués par un puissant élan vers la vie elle-même (spécialement dans *Nourr. terr.*), nous y apercevons tout d'abord une manière impressionniste, à la Goncourt, — par la juxtaposition des substantifs à

quelques adjectifs ou participes et le rejet de tout ce qui ne serait que liaison logique. Nous y constatons également des synesthésies („chaude lumière dorée"). Mais néanmoins Gide évite intentionnellement les descriptions, ses impressions étant fixées presque crûment, sans que la pensée les organise d'abord en unités syntaxiques. Le second moyen de communiquer l'exaltation de la vie consiste en un recours au lyrisme, à la phrase et au rythme biblique (*Bethsabée*, *Retour*, *El Hadj*, *Saül*, une grande partie de *Nourr. terr.*, mais également *Philoctète*, *Symph. past.* et *Porte étr.*). Dans ces œuvres, l'auteur préfère les figures, comme: anaphores, exclamations, apostrophes, interrogations; il y accumule aussi avec prédilection les infinitifs pour exprimer les désirs. Remarquable est l'art avec lequel Gide sait exprimer le geste vivant de la pensée ou du sentiment, à l'aide de la structure euphonique de sa phrase, et cela plus spécialement dans ses „soties".

La lucidité et l'équilibre de la phrase artistique de Gide, dont il a été question plus haut, nous semblent au premier abord en contradiction avec les signes romantiques de ses motifs et de sa composition. Mais Fr. Schlegel et Novalis, si chaotiques et fragmentaires qu'ils soient, n'ont-ils pas, eux aussi, produit les maximes les plus exactement formulées et écrit des phrases au contenu le plus intensif?

Si nous appliquons le terme „romantique" à Gide, nous l'employons pour indiquer cette tournure d'âme, dont les traits particuliers ont été déterminés par les érudits allemands tels que Walzel, Strich, Deutschbein et Klemperer. Il est exact, sans doute, que leurs recherches théoriques expliquant l'essence du romantisme se basent principalement sur le romantisme allemand, mais, s'il était question de classer Gide typologiquement, il serait malaisé de lui trouver une parenté plus proche que celle qui l'unit aux premiers romantiques allemands. Il possède avec eux les traits communs de la subjectivité (le sujet est toujours en

liaison étroite avec le „moi“); de la nécessité éprouvée d'élargir les limites du „moi“ jusqu'à l'infini; du désir de ne pas se laisser coter fixement, mais de rester variable comme Prothée; de la disposition impressionnable, passive, pliante; d'un penchant pour la contemplation et la réflexion plutôt que pour l'action; de l'aspiration à savourer toutes les possibilités et du refus de choisir; du désir d'être intégral, sans craindre l'immoralisme, d'être inquiet, insaisissable, d'éprouver des contradictions, d'aimer plutôt le sentiment lui-même que l'objet toujours variable de ce sentiment.

Sans qu'il soit toutefois question d'influence, cette ressemblance typologique nous explique la parenté dans la technique littéraire et rend même possible des coïncidences de thèmes (c'est le cas avec les *Cahiers d'André Walter*, où le thème d'aspiration à la mort coïncide avec un thème des œuvres de Novalis, suggéré par le décès prématuré de Sophie von Kühn). De même que Novalis ou

Schlegel, Gide est un théoricien perspicace, possédant à fond l'art classique, suivant le mot de Gide lui-même, d'exprimer le plus en disant le moins. Mais par contre, dès qu'il quitte le monde des pensées pour s'élancer dans le royaume de l'imagination, sa clarté diminue, sa volonté de discipline et même son habileté constructive s'affaiblissent. Un reflet de symbolisme s'attache toujours à sa poésie et l'épisode simple et naturel ne semble pas comme tel le satisfaisant.

Gide lui-même a critiqué sévèrement le romantisme, en se considérant aujourd'hui comme le meilleur représentant du classicisme, ce qui a contribué à le faire qualifier de classique. Mais notre analyse du style de Gide nous montre que son œuvre n'offre pas „ce triomphe de l'ordre et de la mesure“ que l'auteur lui-même prétend être le meilleur signe de l'œuvre d'art classique. Tout au contraire, pour nous Gide reste jusqu'en sa technique littéraire un romantique.

SISUKORD

	Lhk.
Tarvitet väljaanded ja lühendused	3
I Eelmärkmeid kirjanikust ja meetod	5
II Motiivistik	16
Mina-motiiv	17
„Kotka“-motiivid	18
Irdumis-motiivid	21
Reisi-motiiv	22
Immoralism	24
Uudishimu	26
„Acte gratuit“	29
Askees	32
Joobumus, sensuaalsus	34
Poiarmastus	36
Suhted inimestega	37
III Kompositsioon	39
„Traktaat“	40
„Nourr. terr.“ kompositsioon	41
Jutustav proosa	44
Autobiograafilise elemendi takistav mõju	45
Mina-seotus	48
Päevik	49
Raamjutustus	50
Kirja vorm	50
Dialoogid	51
„Fassettpееgeldus“	53
Mitu tasapinda	54
Kirjanik ja romaan romaanis	55
Romantiline iroonia	56
Refleksioon	58
Keskuste arv teoseis	63
Lõpetamatus kompositsioonis	64
Tempo ja pidurdusvõtted	67
„Haakimine“	68
Tulemused	69

IV Sõnastusstiil	70
Mõte ja elu sõnastusstiili teguritena	70
Abstraktsus	71
Maksiimid	73
Allegooriad	74
Kõnefigure	76
Antiteesid	78
Iroonia	79
Sensuaalsus	81
Lürismi võtted	83
V Gide'i loomingu romantiline ilme	85
Romantilise vaimustruktuuri tunnused	85
Gide'i sarnasus saksa romantikutega	86
Klassitsism sõnastusstiilis	88
Tulemus	89
Résumé	90

Akadeemilise Kirjandusühingu toimetised.

Publications de la société universitaire de littérature à Tartu.

I. Lisandusi K. J. Petersoni tundmaõppimiseks.

Toimetanud GUSTAV SUITS.

Tartu 1927. Hind 100 senti.

II. Kunstiajaloo oskussõnastik.

Tartu 1927. Hind 50 senti.

III. Sprechmelodische Motive nachgewiesen in experimental-phonetischen Aufnahmen estnischer Versrezitation

von

DR. W. E. PETERS, M. A.

Tartu 1927. Hind 150 senti.

V. Tartu ülikooli arhitektid.

Avec un résumé en français: Les architectes de l'Université de Tartu.

V. VAGA.

Tartu 1928. Hind 125 senti.

VI. Eduard Wilde „Mäeküla piimamehe“ stiil.

The Style of Eduard Wilde's novel „The Milkman of Mäeküla“ (with a Summary in English).

DANIEL PALGI.

Tartu 1929. Hind 2 krooni.

VII. André Gide'i stiili struktuur.

Avec un résumé en français: Le Style d'André Gide.

JOHANNES SEMPER.

Tartu 1929. Hind 150 senti.

Trükis:

IV. Eesti kirjandusajalugu tekstides. I.

Toimetanud:

G. SUITS, M. LEPIK JA O. URGART.

Pealadu: K.-Ü. „Postimehe“ raamatukauplus, Suurturg nr. 16, Tartu.

Hind 150 senti.